AN INTRODUCTION TO AESTHETICS Dabney Townsend

First published in 1997 by Blackwell Publishers Inc.
INTRODUCERE ÎN ESTETICĂ Dabney Townsend
Traducerea: Germina Nagâţ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale DABNEY, TOWNSEND
Introducere în estetică/ Dabney Townsend - Bucureşti: Editura **ALL EDUCAŢIONAL,** 2000 **p.** 304, cm. 21
ISBN 973-684-328-9
111.852(075.8)
Editura **ALL EDUCAŢIONAL:** Bucureşti
Bd. Timişoara nr. 58, sector 6 Tel: 402 26 00; 402 26 01 Fax: 402 26 10 Tel: 402 26 20

DABNEY TOWNSEND

INTRODUCERE ÎN ESTETICĂ

Traducerea: Germina Nagâţ

Departamentul distribuţie:
Comenzi la: comenzi@all.ro URL: http://www.all.ro
Fax: 402 26 30

Redactor: **Tatiana Săndulescu**
Coperta: **Stelian Stanciu**
Director artistic: **Mircia Dumitrescu**

411

-

:

Dabney Townsend s-a născut în 1941 la Brookhaven, Mississippi. **După** ce **a** urmat studiile de fizică la Duke University şi Emory University (unde a obţinut titlul de doctor în filosofie) şi-a **continuat** activitatea de cercetare la Oxford University, iar pe cea didactică la University of Texas at Arlington şi, respectiv, la Armstrong Atlantic State University din Savannah, Georgia. A publicat numeroase studii de estetică literară, teoria **mitului şi** teoria ficţiunii, precum şi studii de istorie a esteticii. **Printre** principalele sale lucrări se numără: *Aesthetic Objects and Works ofArt* (1989), *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition* (1996) şi *Hume's Aesthetic Theory: Sentiment and Taste in Eighteen-Century Philosophy* (2000).

CUPRINS

Introducere.
Estetica şi limbajul despre artă..16
Să începem cu începutul..16
Predicatele estetice...36
Critica şi termenii de valoare...43
Problema definiţiei...54
Referinţe bibliografice şi sugestii de lectură..............................70
Analiza estetică şi obiectul ei...75
Analiza formală..75
Obiectele estetice..**84**
Referinţe bibliografice şi sugestii de lectură............................122
Artistul şi opera de artă..125
Intenţiile artistului...126
Inspiraţia..**134**
Creativitatea şi originalitatea..147
Ruperea legăturii dintre Artist şi Artă.......................................**157**
Referinţe bibliografice şi sugestii de lectură............................167
Publicul şi opera de artă...171
Atitudinea publicului...171
Criticii şi critica de artă...193
Instituţiile şi rolul publicului..205
Referinţe bibliografice şi sugestii de lectură............................214
Artistul şi publicul...218
Estetica receptării..219
Mithopoesis: mit şi ritual..232
Estetica instituţională şi cea post-instituţională........................241
O concluzie care nu conchide nimic..259
Referinţe bibliografice şi sugestii de lectură............................261
Appendix..•....................................266
Glosar...274
Index...291

Introducere

Această carte este o introducere în estetică şi filosofia artei. Până în secolul al XVIII-lea filosofii nu au folosit cuvântul 'estetică'.[1] Ulterior, el a început să se impună ca termen care descrie întregul domeniu al emoţiilor, privit în opoziţie cu raţiunea.[2] Conflictul dintre sentimente sau emoţii şi raţiune constituie una dintre cele mai vechi probleme filosofice. De regulă, filosofia apără argumentarea raţională şi respinge

în filosofie există o distincţie importantă între folosirea unui cuvânt şi citarea lui. De pildă, în propoziţia anterioară cuvântuj 'filosofie' este folosit, iar în această propoziţie el este menţionat. Practica uzuală cere ca un cuvânt citat să fie inclus între ghilimele simple, exceptând cazul în care contextul este suficient de clar pentru a face inutilă folosirea lor. în toate celelalte situaţii sunt folosite ghilimelele duble, inclusiv atunci când se atrage atenţia asupra unui sens special al unui cuvânt, mai puţin în cazul unui citat în interiorul altui citat, unde, pentru a evita confuzia, se folosesc ghilimele simple pentru citatul inclus.

* Nici o carte care pretinde că este o introducere într-un domeniu nu poate şi nici nu ar trebui să fie cu totul

originală. Ea trebuie să prezinte o diversitate de puncte de vedere care sunt bine cunoscute în domeniul pe care îl introduce. în acelaşi timp, e neplăcut să încarci un text introductiv cu note de subsol, pentru a conecta fiecare poziţie la sursele ei sau pentru a urmări evoluţia unei dispute filosofice în toate variaţiile sale. în plus, multe dintre poziţiile la care mă refer au dobândit deja o largă circulaţie, au fost discutate şi modificate de nenumărate ori. Punctele de vedere subliniate în acest text au adesea un caracter compozit. Atunci când se face referire la o anumită versiune a unei teorii, ea este prezentată într-o formă condensată, rezumativă. Mă voi folosi deci de soluţia trimiterilor bibliografice aşezate la sfârşitul capitolului, unde cititorul va găsi materialul de referinţă combinat cu sugestiile de lectură. Notele de subsol se vor limita la scurte clarificări sau la referinţe încrucişate. Aşadar, pentru originea termenului 'estetică' vezi *Referinţe bibliografice şi Sugestii de lectură,* de la sfârşitul acestei *Introduceri.*

emoţia. Totuşi, în Renaştere şi în secolul al XVII-lea a existat tendinţa ca gândirea individului să înlocuiască raţiunea universală din postura sa de autoritate cognitivă. Dar indivizii nu sunt nişte simple maşini gânditoare. Adepţii raţionalismului filosofic considerau că raţiunea pură, alcătuită din idei clare şi distincte pe care mintea umană le pune laolaltă prin înlănţuiri logice, reprezintă adevărata formă de cunoaştere. Totuşi, chiar şi raţionaliştii au trebuit să admită că fiinţele umane mai au şi o altă latură; estetica a apărut tocmai ca o încercare de a pune într-o lumină pozitivă rolul pe care sentimentele şi emoţiile îl joacă în gândirea umană. Aproape în acelaşi timp, conceptele noastre modeme despre artele frumoase - muzica, pictura, poezia, dansul etc. - au început să se distingă mai clar de meşteşuguri, de artele decorative şi de cele practice. Ideea că unele ar trebui considerate arte frumoase, că ele sunt fundamentale pentru cultură şi că exprimă sentimente nobile este relativ recentă. Desigur, artele propriu-zise existau şi în culturile clasice, însă erau privite fie ca atribute ale unor instituţii - statul, religia, justiţia - fie ca ornamente sau accesorii decorative. Nu exista o distincţie clară între artizani şi artişti, cu excepţia poeziei, care avea uneori o funcţie specială, de glas al zeilor. Noua concepţie despre individ care a debutat în Renaştere şi a continuat de-a lungul secolelor XVII şi XVIII a dat artiştilor şi creaţiei lor un statut pe care nu îl puteau dobândi atât timp cât erau consideraţi meşteşugari, iar arta lor constituia un mijloc de a duce la îndeplinire alte scopuri culturale sau instituţionale.
O dată ce artele frumoase au avansat spre o poziţie specială în cadrul culturii, un tip aparte de sentimente au fost asociate artei, astfel încât treptat am ajuns să folosim 'estetic' ca pe un termen generic, pentru a desemna nu doar anumite emoţii, ci toate relaţiile noastre cu arta. în acest sens, estetica nu se limitează la filosofia care a urmat secolului XVIII. Termenul în sine devenise anacronic chiar înaintea acestei epoci, însă ne trebuia un cuvânt care să acopere atât filosofia artei, cât şi reacţiile noastre faţă de artă şi faţă de natură. în această carte voi folosi termenul 'estetic' în cel mai larg sens posibil, pentru a desemna toate conceptele şi emoţiile care alcătuiesc experienţa noastră cu privire la artă şi natură în aparenţa ei artistică.
Filosofii folosesc termenul 'estetică' pentru a desemna o disciplină cu un discurs argumentativ similar celui etic sau epistemologic. Obiectul esteticii poate fi o intuiţie, un sentiment sau o emoţie, dar estetica însăşi

este o parte a filosofiei şi se supune aceloraşi rigori privind susţinerea empirică şi argumentarea logică prin care se caracterizează întreaga cercetare filosofică. în acest sens, estetica ar trebui să poată explica toate fenomenele care aparţin domeniului său, deşi pot fi multe teorii diferite care să concureze în interiorul disciplinei. Dacă două teorii pretind că explică aceleaşi fapte şi nu pot fi reduse una la cealaltă, înseamnă că într-un anumit punct ele sunt logic inconsistente, pentru că nu pot fi adevărate amândouă. în principiu, doar una dintre teorii poate fi corectă, deşi această afmnaţie nu ascunde nici un fel de aroganţă. E posibil, fireşte, ca nici una dintre ele să nu fie valabilă, şi poate că teoriile în sine n-ar trebui considerate adevărate sau false, ci doar mai mult sau mai puţin adecvate unui anumit scop. Cu toate astea, teoriile esteticii filosofice sunt într-o competiţie neîndoielnică.
Aici ar trebui să spunem câteva cuvinte despre modul în care filosofii utilizează termenul 'teorie', ca să fim siguri că nu vor apărea neînţelegeri pe parcurs. în limbajul curent, cuvântul 'teorie' se referă la ceva ce trebuie încă stabilit. Sherlock Holmes poate să aibă o teorie despre cum a fost comisă crima, dar apoi va trebui să dovedească cine este autorul. O 'dată găsit vinovatul, teoria lui nu mai este o teorie: ea a devenit un fapt cert. Totuşi, filosofii şi oamenii de ştiinţă folosesc termenul 'teorie' într-un alt sens. O teorie este o explicaţie de nivel superior, care leagă mai multe fapte şi orientează investigaţiile noastre către alte fenomene, încă neobservate. Teoria lui Newton despre atracţia

gravitaţională explică toate cazurile de corpuri care cad, dar explică totodată şi imponderabilitatea în spaţiu, lucru pe care Newton nu putea să-1 observe. Teoriile sunt judecate în funcţie de cât de multe lucruri pot explica în mod corect - fără să facă nici un fel de aserţiuni inconsistente logic -şi în funcţie de cât de mult pot fi extinse. Enunţurile care consemnează observaţii individuale sunt adevărate sau false. Enunţul „această carte are coperţi roşii" este adevărat dacă (şi numai dacă) această carte are efectiv coperţi roşii. Teoriile nu pot să contrazică enunţurile de observaţie şi să fie în acelaşi timp acceptabile. Dacă o teorie presupune ca o observaţie să aibă un anumit conţinut, iar lucrurile nu stau aşa, teoria este greşită. Putem spune deci că teoriile sunt adevărate sau false în funcţie de adevărul sau falsitatea observaţiilor pe care le includ şi pe care le prevăd. Totuşi, ar fi mai potrivit să spunem că o teorie este adecvată sau inadecvată. Adevărul şi falsul nu au grade; o propoziţie este fie

adevărată, fie falsă. Teoriile pot fi însă mai bune sau mai puţin bune, corecte sau greşite. Deşi două teorii pot fi incompatibile, o teorie mai cuprinzătoare poate explica alte teorii mai restrânse.

Atunci când vorbim despre o teorie a esteticii filosofice, încercăm să dăm o explicaţie artelor frumoase şi frumosului natural. O teorie susţine, de pildă, că toate artele sunt o formă de imitaţie. Această teorie trebuie să continue prin a lămuri ce înseamnă 'imitaţia', cum se aplică în cazul unor arte distincte precum poezia şi arhitectura, şi cum explică ea experienţele artiştilor, criticilor şi amatorilor de artă. Dacă poate face toate astea, e o teorie bună. Şi totuşi ea poate lăsa loc unei teorii şi mai bune, care să explice mai mult. în filosofie şi ştiinţă, ceea ce urmărim este teoria cea mai bună pe care o putem construi; scopul nostru este teoria. Spre deosebire de Holmes, nu vom înlocui niciodată teoria cu altceva care să nu mai fie teoretic, ci pur factual, pentru că teoriile noastre nu sunt decât modalităţi de a ordona şi explica toate faptele pe care le cunoaştem. O teorie estetică poate exista şi fără conceptul de experienţă sau emoţie estetică, atât timp cât emoţiile nu sunt considerate ca făcând parte din fenomenele care trebuie explicate. Atunci când, în Renaştere şi în perioada care a urmat, s-a admis că emoţia este ceva strâns legat de artă, noile teorii au trebuit formulate astfel încât să acopere aria mult mai vastă a faptelor care trebuiau explicate. Sarcina noastră ca filosofi este să construim astfel de teorii şi să evaluăm succesul sau eşecul lor. Dacă însă - aşa cum s-a susţinut uneori - arta şi emoţia estetică nu sunt genul de lucruri pe care o teorie să le poată clarifica vreodată, trebuie să construim o teorie filosofică în stare să explice de ce emoţia estetică nu poate fi explicată. (Scepticii procedează la fel atunci când încearcă să explice de ce în cunoaştere nu e posibilă certitudinea.) în ambele cazuri, estetica filosofică se referă la argumente şi dovezi empirice asociate teoriilor estetice.

Pe de altă parte, artiştii şi istoricii de artă tind să vorbească despre mai multe estetici diferite, în funcţie de tipul de artă şi de stilul reprezentării. Astfel, pentru fiecare revoluţie artistică ei construiesc o nouă estetică. Ideea ar fi că o nouă fonnă de artă cere o nouă abordare şi trezeşte noi sentimente. în acest caz, ar putea exista mai multe estetici reciproc compatibile. O estetică medievală, de pildă, promovează pietatea şi claritatea. Ea are nevoie de simboluri recoghoscibile (cum este aura divină), dar nu e interesată ca obiectele din tablou să arate aşa cum apar ele vederii noastre. Prin contrast, o estetică impresionistă urmăreşte să

coreleze percepţia cu imaginea pictată. O dată cu lumina, se schimbă şi tabloul - de aceea Claude Monet (1840-1926) a pictat imagini succesive ale catedralei din Rouen, subiectul tablourilor sale fiind în egală măsură clădirea, ca şi lumina însăşi. Reacţiile diferite în faţa acestor stiluri pot fi considerate viziuni estetice diferite. Poţi avea o preferinţă pentru unul sau altul (sau pentru ambele stiluri), şi să spui că incluzi sau excluzi estetica respectivă din propria ta percepţie.

Dat fiind că aceasta este o carte de estetică filosofică, voi urmări practica filosofică şi o voi discuta ca şi cum aş avea în vedere o singură teorie estetică. Modestia mă împiedică să susţin că aş fi construit eu însumi o astfel de teorie. Totuşi, fiind vorba de estetici diferite, o mai mare diversitate de sensuri, proprie de obicei artiştilor, nu constituie neapărat o greşeală; putem exprima acelaşi lucru folosind pur şi simplu cuvinte ca 'stil' sau 'perspectivă'. în loc să spunem că Monet a creat o nouă estetică, putem spune că a participat la o revoluţie stilistică bazată pe un nou mod de a vedea arta. Esenţial este faptul că, în calitate de filosofi, dorim să operăm la un nivel de generalitate mai înalt decât cel obişnuit în cazul artiştilor şi al istoricilor de artă, deşi vorbim despre aceleaşi lucruri.

Estetica trebuie să se sprijine pe observaţiile despre artă, despre sentimentele şi ideile pe care aceasta

le inspiră, despre exegezele specifice şi despre tipurile de interpretări pe care arta le generează. Ea depinde, aşadar, de faptele consemnate de istoria artei, de observaţiile privind percepţia şi modul în care putem cunoaşte ceva cu ajutorul simţurilor, şi de reflecţiile asupra limbajului pe care-1 folosim atunci când discutăm despre artă şi despre reacţiile noastre faţă de ea. în mod inevitabil deci, estetica trebuie să se refere la exemple concrete. Şi totuşi, ea nu se confundă cu istoria sau critica de artă. Acestea îi pun la dispoziţie datele, însă estetica merge mai departe încercând să înţeleagă ce posibilităţi implică şi ce judecăţi sunt posibile în domeniul artei. Totodată, ea depăşeşte sfera artei, ajungând la natură şi probabil la o imagine mai cuprinzătoare asupra percepţiei şi cunoaşterii senzoriale. Unele teorii ale esteticii nu diferă de teoriile generale despre existenţă şi despre modul în care o putem cunoaşte - altfel spus, nu diferă prea mult de metafizică şi epistemologie. în cele ce urmează va trebui să ne mişcăm liber printre exemple provenite din mai multe domenii artistice. Totuşi, va trebui să încercăm să ne concentrăm asupra scopului nostru teoretic, chiar dacă nu facem altceva decât să punem la îndoială faptul că existenţa teoriei în formele sale clasice ar fi valabilă şi în cazul esteticii.

Prima noastră sarcină va fi să ne lămurim ce anume implică limbajul esteticii şi principalele ei tipuri de întrebări, urmând apoi să vedem ce dovezi putem oferi în acest sens. O parte a analizei noastre ne va aduce foarte aproape de anumite opere de artă. Pornind de aici, vom examina apoi trei relaţii: cea dintre artist şi opera de artă, cea dintre operă şi public şi, în sfârşit, modul în care artistul şi publicul reprezintă două entităţi care se definesc reciproc. Deoarece vom aborda aceleaşi date din perspective diferite, anumite repetiţii vor fi inevitabile.

în linii mari, vom distinge trei tipuri de teorii estetice care la un moment dat s-au bucurat de succes şi care încă mai luptă să ne câştige atenţia. Prima categorie o vom numi *estetica participativă.* Conceptul său principal este cel de 'frumos', ea susţinând că ţelul estetic fundamental este să participi la frumos sau să te contopeşti cu el. Această teză a îmbrăcat multe forme, dar influenţa cea mai puternică a exercitat-o asupra teoriilor clasice bazate pe conceptele de imitaţie şi formă. Cel mai mare succes 1-a avut totuşi în tratarea frumosului natural şi a semnificaţiei cosmice a artei.

Cea de-a doua categorie poate fi numită *teoria receptării estetice.* Teza ei principală ar fi că estetica e determinată de un tip unic de experienţă, trăită în mod direct. Dovada acestui fapt stă în trăirile noastre individuale, care sunt văzute fie ca modalităţi suplimentare de a percepe, fie ca modificări ale receptării senzoriale fudamentale. Această teorie depinde deci de concepte ca *atitudine estetică, receptare estetică* şi *intuiţie estetică,* iar succesul ei cel mai important îl reprezintă analiza sentimentelor şi a semnificaţiilor pe care le asociem de obicei artelor frumoase. Conceptul său fundamental este cel de 'expresie'.

în sfârşit, un alt tip îl constituie teoria care ridică şi pretenţii empirice, dar într-un sens diferit, mai degrabă istoric. Ea nu se referă la simpla experienţă individuală, ci la relaţiile care se produc în cadrul a ceea ce poartă numele de 'lumea artei' - creatorii, publicul lor şi diversele instituţii, cum sunt muzeele şi şcolile care sprijină arta. Punctul forte al acestui tip de teorie îl constituie explicarea schimbărilor istorice ale artei şi receptării. Ea pune în discuţie relaţiile artistului cu publicul şi subliniază importanţa receptării sau a reacţiei estetice în dauna imitaţiei sau a expresiei.

Scopul nostru nu este să facem o alegere între aceste teorii, deşi orice discuţie filosofică implică inevitabil adoptarea unei poziţii în favoarea unuia dintre punctele de vedere şi în defavoarea altora. Filosofia

funcţionează printr-un fel de 'judecată prin luptă'[3]: fiecare teorie trebuie apărată şi atacată pentru a vedea cum rezistă. O respingere definitivă survine doar atunci când domeniul se schimbă într-o asemenea măsură încât o teorie nu mai are deloc susţinători. în fizică, de pildă, nimeni nu mai crede astăzi în existenţa unui eter subtil care transmite energia, pentru că această teorie lasă prea multe fenomene pe dinafară. Experimentul crucial este cel care va dovedi în cele din urmă că o teorie nu poate explica un anumit lucru, sau că explicaţia pe care o oferă nu este cea corectă. Triumful definitiv al unei teorii este totuşi foarte puţin probabil, în schimb, teoriile cresc până la un anumit punct, fiind apoi depăşite de altele care le iau locul. Nu trebuie să ne aşteptăm ca vreo dispută între teoriile estetice să fie tranşată până la urmă cu ajutorul argumentelor şi exemplelor care ne stau la îndemână, dar asta

nu înseamnă că nu putem pleda pentru sau împotriva unei teorii. Argumentarea este varianta filosofică a metodei experimentale folosită în ştiinţă.

Perspectiva din care a fost scrisă această carte vizează în primul rând teoriile postmoderne ale receptării şi ale activităţii instituţionale. însă mai important decât să faci o alegere este să înţelegi ce înseamnă o teorie estetică, dacă şi în ce măsură ea este posibilă, şi, în cele din urmă, care sunt alternativele ei. Punctul de vedere al cărţii de faţă este că acest lucru nu se poate realiza decât păstrând un contact strâns cu istoria, cu critica de artă şi cu evoluţia culturii, inclusiv cu propria cultură populară. Dincolo de asta, orice concluzii nu pot fi decât strict provizorii. Există argumente bune şi argumente proaste - faptele sunt cele care contează. Să pierzi din vedere diferenţa dintre un argument bun şi unul prost, dintre corect şi greşit, sau dintre ce este şi ce nu este adevărat în lumea artei înseamnă să încetezi a mai fi filosof. însă nu trebuie să ne aşteptăm ca argumentele sau datele empirice să tranşeze o dată pentru totdeauna disputele filosofice care au continuat de-a lungul istoriei acestei discipline. Singurul eşec real ar fi să nu putem înţelege pentru că *n-am încercat* s-o facem. Doar în această unică privinţă paginile care urmează se vor a fi un îndrumar.

[3] în original, *trial by combat.* Autorul face aluzie aici la obiceiul medieval de a susţine un adevăr sau o idee prin confruntarea directă, de tip turnir, între reprezentanţii părţilor aflate în conflict. Rezultatul luptei era acceptat ca verdict final, în pofida oricăror altor argumente de conţinut.

Referinţe bibliografice şi sugestii de lectură

Una dintre bucuriile pe care le oferă estetica ţine de aria extinsă a competenţelor sale. Filosofia, critica, istoria literară, istoria artei şi analiza culturală - toate sunt 'grâne' pentru moara ei. Problemele esteticii întrec în anvergură problemele filosofiei limbajului şi ale logicii filosofice (vezi ficţiunile, metaforele şi definiţiile), ale metafizicii şi ontologiei (vezi statutul ontologic al operei de artă, al frumosului) şi ale epistemologiei (vezi intenţia autorului şi problema adevărului în literatură). Astfel de bogăţii te pot însă copleşi. în aceste secţiuni intitulate „referinţe bibliografice şi sugestii de lectură" nu am încercat să ofer o bibliografie completă, ci să includ în schimb lucrările care ilustrează partea cea mai importantă a textului, în special cele la care se face o trimitere explicită. Am inclus apoi unele sugestii de lectură care vizează atât lucrări clasice, cât şi texte contemporane.

Filosofia este un domeniu care funcţionează în primul rând prin intermediul revistelor de specialitate. Cărţile apar abia mai târziu şi tind să rezume o mare parte din ceea ce s-a făcut deja. Totuşi, pe un student începător studiile din reviste îl pot intimida. Am încercat deci să limitez pe cât posibil citatele din reviste la cele pe care le impune onestitatea academică şi la cele deja disponibile în una sau mai multe antologii. Atunci când am avut de ales, am preferat articolele mai vechi pentru că ele pun bazele discuţiilor ulterioare. Totuşi, m-am străduit să fac şi o selecţie a textelor recente care mi s-au părut relevante. Cei interesaţi să continue cercetarea unei probleme nu trebuie decât să urmărească şirul notelor de subsol şi al referinţelor pentru a suplini ceea ce lipseşte.

Sunt disponibile mai multe antologii care oferă un acces comod la surse istorice şi contemporane. Printre ele se numără: H. Gene Blocker şi John Bender, *Contemporary Philosophies of Aii,* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1992; George Dickie, Richard J. Sclafani şi Ronald Roblin, *Aesthetics: A Criticai Anthology,* New York: St. Martin's Press, 1989; Albert Hofstadter şi Richard Kuhn, *Philosophy ojArt andBeauty,* Chicago: University of Chicago Press; John Hospers, *Introductory Readings* ***in*** *Aesthetics,* New York: Free Press, 1969; Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts,* Philadelphia: Temple University Press, 1987; Alex Neil şi Aaron Ridley, *The Philosophy ofArt: Readings Ancient*

and Modern, New York: McGraw-Hill, 1995; Melvin Rader, *A Modern Book ofEsthetics,* New York: Harcourt Brace, 1979; Stephen David Ross, *Art and its Significance,* Albany, NY: State University of New York Press, 1984; Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition,* Boston: Jones & Bartlett, 1996.

Cuvântul 'estetică' a fost utilizat pentru prima oară în sens filosofic de către A.G. Baumgarten (în *Reflections on Poetry,* prima ediţiel735; v. ediţia Berkeley: University of California Press, 1954), pentru a defini sentimentele ca fiind opuse ideilor clare şi distincte. Teza potrivit căreia artele frumoase au apărut în forma lor modernă în secolul XVIII poate fi întâlnită în Paul Oskar Kristeller,

„The Modera System of the Arts", retip. în Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics,* Roches-ter: University of Rochester Press, 1992. **Triada *artist - operă de cartă* -*public,*** preluată în capitolele 3-5, apare în cartea lui M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp,* Oxford: Oxford University Press, 1953.

1

Estetica şi limbajul despre artă Să începem cu începutul

Frumosul

Ce este frumosul? Punând o astfel de întrebare, intrăm în domeniul esteticii şi al filosofi ei artei. Dar de ce am pune o întrebare atât de incomodă? Dacă frumosul este un lucru, el nu e genul de lucru la care ne gândim în mod normal ca la un obiect; e mai mult o proprietate - cum ar fi culoarea roşie sau greutatea. Proprietăţile obiectelor au două caracteristici care par să lipsească frumosului. în primul rând, putem spune ce anume face ca un obiect să fie roşu sau greu: e roşu pentru că reflectă lumina cu o anumită lungime de undă, şi este greu pentru că are o anumită masa. La rândul lor, puterea de reflexie şi masa sunt determinate de materia din care este făcut obiectul - de alcătuirea lui fizică. Chimia şi fizica ne pot spune multe despre aceste proprietăţi, aşa încât pentru orice obiect putem prezice cum va arăta şi cum va fi receptat de un observator obişnuit. în al doilea rând, toată lumea este în principiu de acord asupra faptului că un obiect este roşu sau greu. Dezacordul se rezolvă uşor, examinând fie persoana care observă, fie condiţiile în care are loc observaţia. John nu percepe culorile, deci nu vede normal. Mary e neobişnuit de puternică, astfel încât obiectele nu i se par la fel de grele ca altora. Lumina e ciudată, gravitaţia pe lună nu este la fel de mare -observaţiile noastre despre proprietăţile obişnuite se bazează pe modul în care sunt construite obiectele şi pe condiţiile în care le observăm. Nu trebuie să ne întrebăm „ce înseamnă a fi roşu", pentru că atunci când culoarea roşie este prezentă, o vedem pur şi simplu. Prezenţa sa este evidentă. Cuvântul 'roşeaţă' nu e decât o prescurtare a modului nostru obişnuit de a ne referi la obiectele pe care le vedem ca fiind roşii.

Dar şi frumuseţea pare să fie o proprietate a obiectelor. în propoziţii, ea are aceeaşi funcţie ca a altor proprietăţi mult mai obişnuite. Spunem că „cerul este roşu, şi e frumos", dar nu putem explica frumuseţea aşa cum explicăm celelalte însuşiri. Nu există o fizică sau o chimie a frumosului, şi, lucru şi mai denitant, observatorii obişnuiţi nu cad de acord asupra frumuseţii. Totuşi, continuăm să spunem că unele obiecte sunt frumoase, iar altele nu. întrebarea „ce este frumosul?" pare deci să necesite un alt fel de răspuns decât întrebarea „ce este roşul?".

Ea rămâne totuşi o întrebare bizară. Dacă spunem că unele lucruri sunt fmmoase, iar altele nu, ar trebui să putem explica la ce ne referim când facem această afirmaţie. Lăsăm impresia că ştim despre ce vorbim -unele apusuri de soare sunt fmmoase, altele sunt doar banale, unele poeme sunt frumoase, altele sunt categoric scrise prost. Unele lucruri, cum ar fi un corp plin de sânge şi mutilat într-un accident, par imposibil de numit 'frumoase'; multe altele ţin de preferinţa personală. (Vom avea prilejul să examinăm toate aceste judecăţi într-o altă secţiune a cărţii.)

în mod normal, nu simţim nevoia să oferim temeiuri în sprijinul unei afirmaţii, mai ales atunci când ele ar fi mai obscure decât afirmaţia în sine. „Ce este calitatea de a fi roşu?" intră în această categorie. Dacă suntem obligaţi, putem motiva afirmaţia că „maşina este roşie", dar nu simţim nevoia s-o facem şi prin urmare întrebarea „ce vrei să spui prin roşu?" pare inutilă. Dacă ni se cere să procedăm la fel în privinţa frumosului, găsim cu greu argumente (sau cel puţin argumente bune), deşi această judecată nu ne incomodează deloc. Acum întrebarea „ce este frumosul?" pare de două ori ciudată - întâi pentru că ni se pare inutilă, şi apoi pentm că nu e normal să avem această impresie.

O soluţie ar fi să încercăm s-o facem să dispară. Am putea admite că discuţia noastră despre frumos e

doar un fel de-a vorbi: ea doar pare să se refere la o proprietate a obiectelor. Din această perspectivă, atunci când spunem că un lucru este frumos nu facem decât să-1 elogiem. Spunem ceva de genul „îmi place acest obiect datorită modului în care îmi apare el mie". Multe dintre propoziţiile noastre care folosesc cuvintele 'frumos' şi 'frumuseţe' lasă într-adevăr impresia că pot fi parafrazate astfel. „Apusul este frumos" n-ar fi decât un mod de a spune că îmi place imaginea lui. Dacă alţii par să nu fie de acord, ei nu sunt propriu-zis în dezacord cu mine, ci îşi exprimă propriile sentimente faţă de această privelişte, sentimente care sunt diferite. Cele două enunţuri - „apusul

este frumos" şi „apusul nu este frumos" - nu se contrazic cu adevărat (adică ambele pot fi, de fapt, adevărate)[4] pentru că se referă la doi vorbitori diferiţi. „Am sentimente plăcute faţă de apusul de soare" contrazice afirmaţia „nu am sentimente plăcute faţă de apusul de soare" doar dacă pronumele „eu" se referă la aceeaşi persoană în acelaşi timp. Acest lucru face ca sarcina formulării unor temeiuri să fie foarte diferită în cele două situaţii. Motivele pentru care îmi place sau îmi displace un lucru ţin mai mult de persoana mea decât de obiectul acestei reacţii. Nişte temeiuri adecvate ar trebui să răspundă la întrebarea „de ce îţi place asta?" în loc de întrebarea „ce anume face ca acest lucru să fie frumos?". Deseori e de ajuns să răspunzi la întrebarea „de ce?" spunând „pur şi simplu asta fac". In multe situaţii, preferinţa nu e decât o chestiune de psihologie individuală.

Există câteva motive care ne fac să credem că această soluţie nu funcţionează în toate cazurile. în primul rând, unele dintre dezacordurile aparente nu pot fi acceptate atât de uşor. Pictura reprodusă pe coperta acestei cărţi nu doar îmi place, ci chiar o consider frumoasă. Dacă tu nu eşti de aceeaşi părere, dezacordul nostru vizează ceva mai mult decât preferinţele personale - înseamnă că nu suntem de acord asupra tipurilor de lucruri care sunt frumoase. Asemenea dezacorduri nu sunt neapărat o gaură în cer; pot să te consider în continuare o fiinţă normală, admirabilă, chiar dacă nu eşti de aceeaşi părere cu mine în privinţa obiectelor frumoase. însă n-aş preţui judecăţile tale despre frumos aşa cum le-aş preţui pe ale altcuiva, şi cred că în această privinţă îţi lipseşte pregătirea sau priceperea de care dau dovadă alţii.

în al doilea rând, dacă 'frumosul' este doar expresia unei preferinţe, e greu de înţeles de ce ar trebui să continuăm să vorbim despre el. Discursul despre frumos a apărut probabil ca un fel de eroare lingvistică. La un moment dat, oamenii au crezut că există un lucru numit frumuseţe

[4] în general, contradicţia este concepută ca incompatibilitate între propoziţii. Două propoziţii sunt contradictorii atunci când adevărul uneia implică falsul celeilalte. în viaţa de zi cu zi, toleranţa noastră faţă de incompatibilitate este foarte mare; credem şi afirmăm tot felul de lucruri contradictorii, atât din întâmplare, cât şi pentru că e mai uşor de trăit astfel. („Oare de ce uneori ajung să cred nu mai puţin de şase lucruri imposibile înainte de micul dejun?", îi spune Regina Albă, Alicei în *Alice în ţara oglinzii.)* însă a susţine cu bună ştiinţă o contradicţie înseamnă să renunţi la gândirea raţională. Nu e imposibil, dar preţul pe care îl plătim este iraţionalitatea.

sau o proprietate a lucrurilor care le face să fie frumoase. Când spuneau „apusul e frumos" încercau să se refere la ceva anume, dar n-au reuşit decât să-şi exprime sentimentul de aprobare. O dată ce ai identificat greşeala, pare o prostie să persişti în a o face. Pe vremuri, oamenii credeau în fantome şi discutau despre asta, însă fantomele nu există, iar ei nu făceau altceva decât să-şi manifeste teama pe care o resimţeau în anumite situaţii. Atunci când încetăm să mai credem în fantome, încetăm şi să vorbim despre ele (exceptând situaţiile ficţionale, când doar ne prefacem că credem). Nu simt însă nevoia să încetez a vorbi despre frumos, deci probabil că încă mai cred că frumosul este ceva mai mult decât simpla mea încântare. Poate că mă înşel, dar încă nu sunt pregătit să-mi recunosc greşeala.

Probabil că ar trebui să limităm totuşi folosirea cuvântului 'frumos'. Cuvintele presupun un întreg ansamblu de asociaţii de idei. Atunci când vorbim, de pildă, despre gravitaţie, cuvântul 'gravitaţie' presupune un ansamblu de teorii ale fizicii care explică forţele de atracţie dintre corpuri. A te aştepta să găseşti un obiect numit gravitaţie este o eroare lingvistică: nu există *un lucru* care să poarte un astfel de nume, însă gravitaţia este, fără îndoială, un fenomen cât se poate de obişnuit. Fizica ne spune cum să integrăm acest concept în contextul limbajului nostru. Chiar şi atunci când folosim cuvântul 'gravitaţie' într-un sens metaforic - când spunem, de pildă, „umorul ei s-a întâlnit cu gravitaţia" - metafora este construită pe ideea de atracţie a corpurilor şi pe cea de masă, însă ceea ce vrem să spunem este ceva de genul „ea nu priveşte cu destulă seriozitate subiectele importante". Unele utilizări

ale conceptului de 'frumos' seamănă cu această situaţie; ele se sprijină pe anumite teorii, iar dacă nu mai acceptăm teoriile, va trebui să renunţăm şi la folosirea cuvântului ca atare.
în sprijinul afirmaţiilor de mai sus se pot găsi unele dovezi. E mult mai puţin probabil ca noi să considerăm că arta e frumoasă în ansamblul ei decât ar fi considerat publicul de odinioară. Sunt oare frumoase tablourile abstracte? Aparent, e o descriere mai degrabă greşită. Sunt oare frumoase cuvintele lui Hamlet „Ce lucru desăvârşit este omul!"[5] Aş zice că e o frază importantă, provocatoare, care te pune pe gânduri. Dar frumoasă? N-aş spune asta în nici un caz. Poate că ideea potrivit căreia frumosul ar fi ceea ce obţin artiştii arunci când creează opere de artă reprezintă doar o parte a unei teorii despre artă. O dată ce am ajuns

[5] Vezi *Appendix-u\.*

să gândim altfel, nu mai folosim atât de des termenul de 'frumos'. Poate că unele creaţii - cum este şi cea reprodusă pe coperta **căiţii** de **faţă** -mai pot fi descrise în mod corect ca fiind 'frumoase', dar pentru altele sunt necesare cuvinte noi. 'Frumosul' a devenit un termen descriptiv printre altele, iar în zilele noastre el nu e nici pe departe cel mai important. Suntem deci mai puţin tentaţi să ne gândim la **frumuseţe** ca ta o însuşire pe care, aidoma culorii roşii, unele obiecte o au, iar altele nu.
Privit din perspectivă istorică, frumosul a jucat în uncie teorii un rol esenţial. De dragul exerciţiului, haideţi să vedem cum ar arăta o teorie care aşează în centrul ci ideea de frumos (vă propun deci un fel de experiment mental). Vrem să construim o teorie care să poată explica utilizarea estetică a cuvântului 'frumuseţe', chiar dacă s-ar putea să n-o acceptăm. De vreme ce nu facem istorie, ci doar un simplu experiment, vom folosi elemente din mai multe teorii clasice despre frumos, fără să urmăm întocmai concepţia vreunui filosof. La sfârşitul exerciţiului vom avea un exemplu pentru acest tip de teorie, chiar dacă nu neapărat un exemplu convingător.
Gândiţi-vă la univers nu ca la o maşinărie, ci ca la un organism ale cărui părţi componente sunt controlate de un singur suflet. Un astfel de univers organic constituie un tot. Toate părţile lui sunt înrudite şi sunt combinate într-o relaţie armonioasă. Când această relaţie e perturbată, întregul devine dezordonat şi haotic; am putea spune că este urât. Când întregul se află într-o relaţie armonioasă şi fiecare parte este la locul ci, putem spune că este frumos. Aşadar, frumosul ar fi un principiu cosmologic sau metafizic al ordinii şi al relaţiei - „Dumnezeu se află în raiul său şi totul în lume este aşa cum trebuie". într-o astfel de teorie, frumosul e conceput nu doar ca o proprietate a obiectelor individuale, ci ca o proprietate a întregii creaţii. Un lucru este frumos în sensul că doar o singură ordine este completă şi este cea mai bună. Frumuseţea neînsemnată a obiectelor individuale nu reprezintă decât o ordine miniaturală care reflectă marea frumuseţe unică.
Aceasta poate fi considerată o teorie metafizică a frumosului. 'Metafizic' se referă aici la faptul că teoria încearcă să plaseze un lucru în contextul mai larg al existenţei în ansamblul ei. O teorie metafizică nu explică doar lucruri particulare (această floare, de pildă) şi specii particulare de lucruri (cum ar fi margaretele), ci şi ce anume reprezintă ele în relaţie cu toate tipurile de lucruri care există deja sau care ar putea

exista. Teoria metafizică pe care o descriu aici prezintă frumosul ca pe una dintre cele mai importante proprietăţi ale întregului. 'Frumos' nu este doar un termen descriptiv printre altele, ci o descriere a nivelului ultim al existenţei. Faimosul, adevărul şi virtutea sau bunătatea sunt proprietăţi intrinsece ale unei realităţi ordonate. în absenţa lor, întregul se dezintegrează.
Să vedem acum ce consecinţe apar în privinţa frumosului. Din această perspectivă, muzica ar putea fi cea mai importantă formă de artă. Ea se naşte din armonia şi ritmul sunetelor. Fără armonie, sunetul e lipsit de ordine.[6] Armonia ordonată a sunetului se bazează pe relaţii matematice precise între sunete particulare. Se presupune că aceste relaţii există nu doar între sunetele pe care le percepem fizic, ci între toate corpurile care alcătuiesc universul. Filosofii clasici au acordat o mare importanţă cunoaşterii şi înţelegerii acestor relaţii matematice. Cuvântul 'armonie' vizează, aşadar, opere muzicale individuale, dar şi proprietatea oricărui obiect care poate fi descris prin relaţii matematice ordonate. La modul virtual, cam la asta se reduce totul. Putem vorbi literalmente despre muzica sferelor, caz în care armonia devine o proprietate fundamentală a **frumosului;** lucrurile armonioase sunt frumoase, lucrurile cărora le lipseşte armonia sunt percepute ca fiind urâte. 'Frumuseţea' este termenul generic

pentru prezenţa ordinii şi armoniei în univers.
Deşi am început cu muzica, putem include în discuţia noastră şi alte forme de artă. Naraţiunile şi poeziile se bazează şi ele pe ritm şi armonie, lucru valabil mai ales pentru perioada în care povestirile erau transmise oral, iar poemele erau recitate. Literatura orală depinde în mare măsură de sunete şi de repetarea unor formule şi scheme. La rândul ei, pictura depinde de relaţii ordonate; unele culori se potrivesc, altele intră în conflict. A picta un obiect înseamnă să reproduci ordinea dintre părţile lui componente. Dansul este şi el o mişcare ordonată, arhitectura e construcţie ordonată. Iarăşi, matematica descrie relaţia corectă dintre părţi astfel încât construcţia să fie staictural corectă şi plăcută ochiului. Putem supune toate formele de artă paradigmei muzicale fundamentale, legând armonia de ordinea matematică şi frumuseţea de prezenţa unei structuri armonioase.
[6] Desigur, acest lucru nu e neapărat valabil. Creaţia muzicală contemporană îşi extrage ordinea din alte surse decât armonia şi ritmul. Aici m-am referit doar la muzica clasică.

Pe baza acestei teorii se poate trece uşor de la frumosul artistic la cel natural, deoarece universul ca întreg este fundamental frumos. Frumosul ca limbaj nu reprezintă decât ordinea armonioasă care rezultă din modul în care a fost concepută natura, şi nu efectul unei construcţii impuse artificial. Pentru ca această teorie să funcţioneze, natura trebuie să fie ordonată. Dacă am concepe universul ca pe o construcţie aleatorie, lipsită de o ordine intrinsecă, atunci, chiar dacă ar fi impusă o anumită ordine, ea nu ar putea rezista. Dar dacă natura în sine este armonioasă, atunci e suficient ca arta să urmeze natura.
Acesta nu e decât un exemplu. Metafizica despre care am spus că priveşte frumuseţea ca pe o parte intrinsecă a ordinii universului şi concepe entităţile abstracte (cum sunt frumosul şi binele) ca pe nişte forme reale îşi are originea în operele lui Platon (427-347 î.Chr.). Socrate (469-399 î.Chr.) este considerat primul filosof în sensul occidental, raţional al filosofiei, însă el nu a scris nimic. Dialogurile în care apare Socrate sunt opera discipolilor săi, în special Platon, şi reprezintă fundamentul filosofiei apusene. Pentru Platon, formele cele mai înalte -frumosul, adevărul şi binele - constituie realitatea la care participă toate celelalte lucruri. Tot ce există în univers se află în relaţie directă cu formele sale, şi în ultimă instanţă cu formele cele mai înalte. Ulterior, fragmentele în care Platon discută despre frumos au fost preluate şi dezvoltate, în special de către Plotin (204-270 d.Chr.), care arată că Unitatea sau Unul este principiul organizator al realităţii, iar frumosul este un efect al prezenţei Unu-lui în lume. Teoriile clasice despre artă şi frumos extind şi dezvoltă principiile fundamentale ale filosofiei lui Platon şi Plotin, astfel încât 'frumosul' devine termenul descriptiv central pentru majoritatea teoriilor artei care preced Renaşterea.
Elemente ale unei teorii a frumosului derivată din textele lui Platon şi Plotin pot fi întâlnite la mulţi filosofi clasici, ea continuând să exercite o mare atracţie. Totodată, această teorie explică de ce 'frumosul' este un termen generic, dar un termen care nu poate rezolva problemele legate de frumos decât dacă suntem dispuşi să credem în implicaţiile metafizice ale raporturilor matematice şi în natura organică, holistică a universului. Succesul ştiinţei în secolele XVII şi XVIII a făcut plauzibilă folosirea în continuare a relaţiilor matematice, însă le-a plasat în paradigme diferite. Ştiinţa a sugerat asocierea universului cu o maşinărie, or, o maşinărie funcţionează doar pentru a realiza ceva. Ordinea de dragul ordinii se

subordonează scopurilor care trebuie îndeplinite, iar aceste scopuri reclamă alte explicaţii. Noţiunea de 'frumos' scade în importanţă pe măsură ce în descrierea existenţei metafora maşinii o înlocuieşte pe cea a corpului. Dacă nu există nici un scop ultim, maşinăria pare inutilă, şi nicidecum frumoasă. Dar asta e o altă poveste.
Acest experiment mental ne arată în ce mod frumosul poate constitui o parte a unui sistem metafizic, şi cum ajunge el să aibă un sens şi o susţinere prin încrederea noastră într-un astfel de sistem. Totodată, el ne arată că maniera în care folosim limbajul esteticii depinde de sistemul mai vast de convingeri şi teorii pe care le acceptăm. Când aceste convingeri şi teorii se schimbă, limbajul esteticii trebuie să se schimbe o dată cu ele. Dacă nu se întâmplă acest lucru, folosirea în continuare a unor cuvinte ca 'frumos' devine, în anumite contexte, bizară. Ciudăţenia întrebării „ce este frumosul?" provine din faptul că am continuat să folosim acest termen şi după ce opiniile noastre despre lume s-au schimbat. Dacă nu vrem să fim derutaţi de propriul nostru limbaj, trebuie să fim atenţi la implicaţiile cuvintelor

pe care le folosim.
Gustul
Să examinăm acum un alt mod de a aborda discuţia despre artă şi estetic. Problemele noastre legate de frumos apar pentru că ni se pare greu să acceptăm o lume în care 'frumosul' este termenul principal. De ce se întâmplă asta, ne-am putea întreba? Ce anume limitează folosirea acestui cuvânt? în mod evident, problema ţine în parte de convingerea că fiecare dintre noi este un judecător competent pentm ceea ce trebuie considerat frumos. în multe alte privinţe suntem gata să cedăm în faţa altora mai pricepuţi. Ne aşteptăm ca problemele să fie tranşate cu ajutorul faptelor, aşa cum sunt ele prezentate de cei competenţi. Dacă un bijutier îmi spune că inelul meu este un zirconiu, şi nu un diamant, aş putea gândi „mie mi se pare că e diamant", dar voi avea încredere în expertiza bijutierului. Dar dacă criticii îmi spun că un lucru este frumos, e mult mai puţin probabil să mă încred în judecata lor. Dacă şi mie mi se pare că e frumos, toată chestiunea se opreşte aici - sunt satisfăcut de propria mea judecată. Unele judecăţi se bazează pe sentimentele noastre, altele se bazează pe ceea ce considerăm a fi adevărat cu privire la lumea înconjurătoare. Judecăţile factuale nu pot depinde doar de percepţia cuiva.

Ceea ce simt depinde doar de percepţia mea - dacă am cancer sau nu e o stare de fapt, dacă sufăr sau nu ţine de ceea ce simt.
Atunci când frumosul nu mai e privit ca un dat al lumii înconjurătoare, utilitatea lui scade. Avem un alt limbaj estetic, care descrie mai corect sentimentele noastre. Este vorba despre limbajul gustului. Folosim cuvântul 'gust' într-o mulţime de ocazii diferite, şi facem acest lucru pentru a exprima judecăţi de valoare. A spune că o persoană are bun gust sau prost gust înseamnă să-i descriem abilităţile estetice. A spune că o operă e de bun gust sau de prost gust înseamnă să-i caracterizăm puterea de seducţie. Aşadar, 'gustul' tinde să presupună atât binele, cât şi răul; e o utilizare destul de firească a acestei noţiuni. Simţul gustativ tinde şi el să includă valori - lucrurile au un gust bun sau rău. Rareori avem o atitudine neutră faţă de ceea ce gustăm. Doar pentru că un lucru are prea puţin gust nu înseamnă că nu are gust bun (în cazul apei, gustul neutru înseamnă un gust bun). Totuşi, asocierea cu noţiunile de 'bun' şi 'rău' se subordonează unui simţ fundamental al gustului.
Gustul e un simţ natural. Ca şi mirosul, văzul, auzul şi simţul tactil, el reprezintă o formă primordială de a introduce informaţii în sistemul nostru mental. Facem cunoştinţă cu lumea prin intermediul simţurilor noastre. Deşi putem avea percepţii senzoriale mai mult sau mai puţin acute, nu noi controlăm acest input informaţional. Nu pot alege în mod voluntar gustul sau mirosul unui lucru. îmi pot dori o maşină roşie, dar dacă ea e neagră, dorinţa mea nu-i schimbă culoarea. în acelaşi timp, nimeni altcineva nu poate avea experienţe senzoriale în locul meu. Un obiect poate fi verde, dar dacă sunt daltonist, mi se va părea că e roşu. Alţii îmi pot spune că *este* verde, dar nu mă pot convinge că *mi separe* că e verde dacă lucrurile nu stau aşa. Nu ne putem deci controla simţurile cu ajutorul dorinţelor noastre (exceptând cazurile anormale de halucinaţii), şi nu ne putem corecta simţurile cu ajutorul celorlalţi. Din aceste motive 'gustul' pare un termen foarte necesar în estetică.
Simţul elementar al gustului estetic se manifestă atunci când ne bazăm pe propria judecată estetică, dar în acelaşi timp suntem conştienţi că nu putem controla obiectul percepţiei noastre. în această privinţă, gustul estetic seamănă cu simţul biologic al gustului. Gustul meu estetic îmi spune că am o anumită reacţie faţă de un obiect; obiectul determină reacţia, dar gustul este în întregime al meu. A avea o preferinţă de gust pentru ceva anume presupune de obicei o relaţie strânsă între persoana al cărei gust este implicat şi obiectul respectiv. Atât percepţia, cât şi

puterea de atracţie participă la această relaţie. Dacă îmi place mazărea, o voi alege dintre alte legume şi voi fi conştient de proprietăţile ei. Dacă nu-mi place jazz-ul, nu-1 voi asculta niciodată şi nici nu voi fi deosebit de conştient de nuanţele lui. Nu voi percepe prea mult din ceea ce se petrece în jazz, din punct de vedere estetic. Nu e vorba doar de faptul că îmi place sau nu-mi place; aş putea prefera un lucru care nu e deloc plăcut - de pildă, ar putea să-mi placă ierburile amare. (Dacă toate preferinţele sunt reductibile la o formă oarecare de plăcere este o întrebare interesantă, la care vom reveni. Deocamdată, să observăm doar că „a considera ceva ca fiind plăcut" nu e acelaşi lucru cu „a avea o preferinţă penrru ceva".) Pot avea pentru arta abstractă sau pentru tragedie o înclinaţie care să mă

stimuleze şi să mă facă să mă gândesc la ele, tară să simt impulsul de a le considera plăcute. 'Gustul' presupune ca eu să reacţionez la ceva într-un mod care este determinat de obiect, dar care îmi este specific mie. Dacă n-am nici o înclinaţie pentru comedie, îmi scapă toate glumele. Dacă n-am nici o înclinaţie pentru muzică, aud doar zgomote. însă atunci când am într-adevăr o preferinţă de gust pentru ceva anume, n-are nici un rost să-i neg efectele. Pur şi simplu aud nota Si bemol şi sesizez coerenţa formelor picturale.

'Gustul' tinde să ia locul 'frumosului' ca termen estetic central, deoarece gustul estetic a fost conceput literalmente ca un simţ suplimentar. Termenului de 'gust' i s-a cerut să îndeplinească o dublă sarcină. El se aplică receptării senzoriale ca efect al contactului direct cu limba, şi se aplică totodată unui simţ suplimentar care reacţionează la proprietăţile estetice ale obiectelor. Trecerea de la 'frumos' la 'gust' poate fi considerată parte a unor schimbări istorice mai ample; în secolele XVII şi XVIII, simţul individual a înlocuit autoritatea inteligenţei universale din postura sa de fundament al capacităţii noastre de a cunoaşte date despre noi înşine şi despre univers. Mişcarea filosofică şi ştiinţifică numită empirism reducea cunoaşterea la ceea ce puteau oferi şi verifica simţurile. Ca efect al acestui nou mod de a gândi despre lume, ştiinţa s-a dezvoltat rapid, iar filosofia a urmat şi a emulat ştiinţele naturii, pline de succes. La sfârşitul secolului XVII John Locke (1632-1704) a pus bazele empirismului filosofic. Potrivit lui Locke, toată cunoaşterea se rezumă la ideile pe care ni le induce experienţa senzorială. în estetică, acest nou mod de a fundamenta cunoaşterea pe experienţă a fost dezvoltat de Francis Hutcheson (1694-1746), care a preluat o mai veche idee despre existenţa unui simţ intern şi a aşezat-o ca bază a cunoaşterii noastre

artistice şi morale. Apelul lui Hutcheson la simţul estetic a fost preluat rapid şi de alţi filosofi, apărând astfel mai multe teorii despre gust şi judecata estetică. Deja artiştii renascentişti se bazaseră mai mult pe propriile simţuri şi pe experienţă. Perspectiva şi individualismul în artele vizuale, alături de prezenţa povestitorului în literatură indică tocmai această influenţă empiristă, din ce în ce mai mare. Dacă ne limităm la ceea ce ne oferă experienţa, suntem nevoiţi să cunoaştem frumosul prin intermediul simţurilor proprii. In consecinţă, gustul devine simţul care poate explica frumosul şi orice alte efecte estetice, şi tot din acest motiv unii autori au vorbit despre un 'simţ al frumosului', în sensul lui literal. Din punct de vedere istoric, motivele transformării simţului gustativ într-un simţ estetic sunt complexe. Văzul ar putea părea mult mai potrivit, deoarece avem tendiţa să îl considerăm simţul cel mai important. Văzul dă prioritate formelor vizuale; auzul ar da o prioritate similară muzicii şi literaturii orale. Gustul nu ne impune astfel de priorităţi, deşi el trebuie distins de simţul fiziologic al gustului. Când s-a dezvoltat acest concept, arta culinară nu era inclusă printre artele frumoase. Ca parte a schimbării culturale care a început în Renaştere, artele frumoase - muzica, pictura, sculptura şi literatura - se deosebeau din punct de vedere teoretic de artele aplicate şi de meşteşuguri, cum ar fi ţesutul sau arta turnării metalelor. Sensul metaforic al gustului ne ajută să distingem artele frumoase de cele decorative. în acelaşi timp, gustul apelează direct la un simţ natural. Văzul este asociat cu înţelegerea: spunem 'văd' atunci când înţelegem ceva[7]. Experienţa estetică ţine într-o şi mai mare măsură de experienţa directă. Fireşte că vreau să înţeleg un poem, un tablou sau o bucată muzicală, dar experienţa mea şi sentimentele mele în ce le priveşte nu se limitează la înţelegerea intelectuală. Gustul este cel care are imediateţea senzorială necesară: el se manifestă fără o gândire prealabilă şi depinde de contactul direct cu obiectul său, iar senzaţiile pe care ni le provoacă nu fac obiectul unei dezbateri. Gustul derivă însă din proprietăţile obiectului. Sarea nu are gustul zahărului, şi oricât ne-am gândi, nu le vom face să fie identice. în consecinţă, a devenit un lucru firesc să vorbim despre gust ca despre un tip de percepţie şi de judecată estetică.

[7] Sensul acestei remarci este evident pentru vorbitorul de limbă engleză, familiarizat cu polisemia verbului *to see,* care înseamnă a vedea, dar şi a înţelege, a pricepe, a pătrunde, a cerceta (n. tr).

Avantajele 'gustului' ca termen estetic central decurg din imediateţea lui şi din asemănarea cu simţul biologic. El funcţionează cel mai bine într-un sistem care acceptă faptul că avem mai mult decât cinci simţuri obişnuite. Apoi, gustul nu are nevoie de explicaţii suplimentare: indiferent la ce teorie a receptării subscriem, ea se va aplica şi receptării estetice. Totodată, gustul introduce în limbajul nostru estetic elementul 'judecată'. Rareori suntem neutri în privinţa gustului, şi rareori suntem neutri în

privinţa percepţiilor noastre estetice. Gustul ne permite să includem şi judecăţile deoarece putem vorbi cu uşurinţă despre bun gust şi prost gust. Pe la sfârşitul secolului XVIII, 'gustul' înlocuise în mare măsură 'frumosul' din funcţia sa de concept estetic principal.
Totuşi, nici utilizarea noţiunii de gust nu e lipsită de dificultăţi. Simţurile funcţionează pe căi destul de bine cunoscute; cunoaştem părţile care compun ochiul şi urechea, şi modul în care ele operează. Limba are mai multe papile gustative care controlează reacţiile chimice şi stimulează nervii care influenţează centrii cerebrali. Nimic din toată această fiziologie nu ne stă la îndemână şi pentru gustul estetic. în absenţa ei, ideea că am avea un simţ estetic primar devine misterioasă. (Mai există încă persoane care încearcă să adapteze fiziologia la estetică, dar în general această variantă trece drept o fundătură teoretică.) Prin urmare, 'gustul' nu e decât o metaforă printre altele. Metaforele sunt utile atunci când construim teorii, dar ar fi o greşeală să ne bazăm exclusiv pe ele. Fizica a folosit o metaforă care făcea din atom un sistem solar în miniatură: electronii gravitează în jurul nucleului aşa cum planetele gravitează în jurul soarelui. Dar matematica asociată mecanicii cuantice a permis fizicii să avanseze, iar modelul atomic a trebuit recunoscut ca simplu model. Acelaşi luciii e valabil şi în cazul gustului artistic - atât timp cât nu există un simţ fiziologic real care să-i corespundă, simţul estetic nu este nici el decât un model.
în plus, chiar din momentul în care a apărut această metaforă, gustul a ridicat probleme privind judecata. Chiar avantajele acestui concept -imediateţea şi invulnerabilitatea lui în faţa oricăror chestionări - îl fac problematic ca tip de judecată. Ne comportăm ca şi cum unele dintre afirmaţiile noastre despre problemele estetice sunt fie adevărate, fie false, aidoma altor judecăţi care se referă la simţuri. Unul dintre lucrurile fundamentale pe care le ştim despre enunţurile adevărate sau false este că ele trebuie să poată primi ambele valori. Unele propoziţii, cum ar fi

„acest obiect fie este roşu, fie nu este roşu", sunt întotdeauna adevărate; ambele valori de adevăr (adevărat sau fals) pot fi aplicate. Mai mult, dacă propoziţia se referă la un fapt real (altfel spus, dacă este o propoziţie empirică), atunci într-un fel sau altul ea trebuie să poată fi falsă sau adevărată. Judecăţile obişnuite care se bazează pe simţurile noastre respectă aceste reguli. Afirmaţia „cerul e albastru" este fie adevărată, fie falsă, iar dacă e adevărată, în alte condiţii climaterice ea ar putea fi falsă. Oricât am fi de siguri de judecăţile noastre bazate pe simţuri, ne putem înşela. Un anumit tip de judecăţi bazate pe simţuri, cum ar fi „mă doare" sau „văd un petic roşu", nu încalcă propriu-zis condiţiile logice. Astfel de judecăţi sunt relatări despre percepţii directe, recunoscute ca atare de cel care percepe, şi nu judecăţi despre alte obiecte. Ele sunt adevărate doar în cazul în care receptorul a avut într-adevăr percepţia despre care se vorbeşte, şi sunt false în orice altă situaţie.
Dacă încercăm să integrăm judecăţile de gust în categoria percepţiilor imediate, le împiedicăm să mai afirme ceva despre propriul lor obiect. Ele devin o relatare despre cel care percepe. Dacă tratăm judecăţile de gust ca pe nişte judecăţi obişnuite, bazate pe simţuri, arunci ele ar trebui să respecte aceleaşi reguli ale evidenţei. Nici una dintre alternative nu pare să funcţioneze prea bine. Ca relatări despre receptor, ele pierd elementul 'judecată'. Dar, aşa cum s-a remarcat deseori, noi ne comportăm ca şi cum judecăţile noastre estetice ar fi judecăţi adevărate despre caracterul bun sau rău al unui lucru. După cum observa şi David Hume (1711-1776), a spune că Ogilby (un poet minor) este la fel de bun ca Milton (unul dintre cei mai mari poeţi ai limbii engleze) e la fel de absurd ca şi afirmaţia că un muşuroi de cârtiţă e identic cu un munte. Dorinţa noastră ar fi deci ca judecăţile noastre de gust să se comporte cel puţin uneori aidoma altor judecăţi bazate pe simţuri.
Atunci când încercăm să facem judecăţile de gust să funcţioneze ca nişte judecăţi bazate pe simţuri ne lovim totuşi de o problemă legată de evidenţă. Problema nu e că judecăţile noastre senzoriale nu pot fi greşite - deseori ele chiar sunt. Mă uit la o pagină de carte şi o citesc greşit; privesc o carte din biblioteca mea şi mă înşel asupra culorii ei. Tocmai asta e esenţialul - mă pot înşela, dar ştiu cum să-mi corectez greşeala. Mă uit din nou, într-o lumină mai bună, sau mă uit mai atent. S-ar putea ca uneori să trebuiască să folosesc măsurători sau alte tipuri de dovezi empirice ca să-mi corectez greşelile. Unele iluzii optice nu dispar, chiar

dacă sunt conştient că sunt iluzii, însă pot corecta aparenţele făcând apel la alte mărturii. Dar ce dovezi empirice pot corecta judecăţile mele de gust? Să presupunem că ilustraţia de pe coperta acestei cărţi

este proastă, culorile fiind alese greşit. în acest caz, mi-aş putea corecta impresia privind originalul. Gustul meu se referă însă la tot ceea ce aş putea percepe. Obiectul corecţiei mele nu este judecata mea de gust, ci percepţia mea vizuală. Mai mult, două persoane pot să cadă de acord asupra tuturor lucrurilor care pot fi corectate, şi să facă în continuare judecăţi de gust foarte diferite. Dacă judecăţile lor sunt din categoria celor bazate pe simţuri, ar trebui să existe ceva care să funcţioneze ca o evidenţă directă a gustului. Dar nu există nimic de genul ăsta. Cei doi pot fi de acord în privinţa fiecărui lucru, şi în privinţa faptului că privesc acelaşi lucru, şi pot avea în continuare gusturi diferite. Aşadar, gustul estetic nu pare să funcţioneze ca o judecată empirică obişnuită.
Problemele care apar în jurul 'gustului' ca termen estetic central nu anulează utilitatea conceptului. Continuăm să vorbim despre preferinţa pentru muzica lui Bach, sau despre bunul gust muzical. Totuşi, poziţia lui de concept central pe care se poate construi o teorie estetică se rezumă la o estetică timpurie, care susţinea existenţa unei relaţii simple între experienţă, idei şi cunoaştere. Deoarece opiniile noastre despre experienţă au devenit mai complexe, dificultăţile menţinerii unei teorii simple a gustului estetic sunt din ce în ce mai mari. Nu mai privim experienţa ca pe un simplu conglomerat de idei individuale. Ştim, de pildă, că experienţele noastre depind de ceea ce suntem pregătiţi să înţelegem, de conceptele şi paradigmele care ne influenţează percepţiile. De aceea este atât de important să fim atenţi la nuanţele limbajului. Dacă spun întotdeauna 'el' atunci când mă refer la persoane în general, sugerez în mod discret că persoanele de sex masculin constituie paradigma conceptului de persoană. Dacă voi concepe gustul ca pe un simţ elementar, arunci voi căuta idei simple care să fie percepute cu ajutorul acestui simţ. însă oamenii nu sunt toţi bărbaţi, şi nici un fel de idei simple nu pot corespunde unei opere de artă. Conştiinţa implicaţiilor pe care le poate avea un termen cum este cel de 'gust' ne conduce mai departe în examinarea conceptelor noastre estetice.

-

Emoţia *estetică*
O soluţie simplă la problemele ridicate de dualitatea noţiunii de gust ar fi să renunţăm la ideea potrivit căreia conceptele estetice ar trebui să semene cu cele bazate pe simţuri şi să **urmărească** doar latura senzorială a experienţei estetice. în secolele XIX şi XX, ideea existenţei unui simţ interior, pentru care nu există un organ anume, a ajuns să pară puţin probabilă. Psihologia percepţiei individuale a oferit o abordare diferită a experienţei estetice. Din această perspectivă, esenţială este emoţia însăşi, şi orice altceva poate rămâne în sarcina altor tipuri de discurs. Prima mişcare în această direcţie a fost scoaterea în evidenţă a unui tip aparte de experienţă. Ideea ar fi următoarea: atunci când reacţionez Ia un anumit lucru, o parte a experienţei mele este suficient de diferită ca să merite o tratare separată. Această parte este emoţia sau sentimentul pe care îl am. E un sentiment plăcut, şi îşi este suficient sieşi. Asta înseamnă că el nu satisface o altă dorinţă. îngheţata e un lucru plăcut, dar îmi satisface foamea. Dacă sunt sătul, nu doresc îngheţată, chiar dacă s-ar putea să-mi aduc aminte cât de gustoasă e. Din punct de vedere estetic, nu mă satur niciodată în acelaşi mod, pentru că nu există nici o altă dorinţă pe care plăcerea mea estetică să o satisfacă. M-aş putea sătura de operă sau de romane, astfel încât să nu-mi mai doresc altele, însă ceea ce m-ar sătura ar fi însăşi experienţa pe care ele mi-o provoacă. O asemenea experienţă este propriul ei scop, şi dacă nu mi-o mai doresc, înseamnă că nu-mi mai doresc o anumită experienţă estetică.
Asta nu înseamnă că opera nu poate îndeplini şi alte dorinţe în acelaşi timp. Atunci când merg la operă am, probabil, mai multe motive diferite: poate că vreau să aflu ceva despre Puccini, sau să-mi impresionez prietenii, să scap de familia mea şi multe alte motive, iar experienţa pe care mi-o oferă acest spectacol le poate satisface pe toate - sunt instruit, progresez din punct de vedere social, mă distrez etc. 'Experienţa' este un concept complex, care poate include simultan mai multe elemente. Prin urmare, atunci când filosofii vorbesc despre experienţa estetică n-ar trebui criticaţi pentru că ignoră alte aspecte ale ei. Nu trebuie să existe neapărat un conflict între ele. E necesar doar ca un singur aspect -sentimentul auto-conţinut, declanşat de anumite situaţii sau de anumite obiecte - să poată fi identificat şi să poată fi considerat un sentiment plăcut, suficient sieşi. în asta constă, ni se spune, experienţa estetică.

Asemenea experienţe au imediateţea pe care o are şi gustul. Indiferent ce sentimente am vizavi de o anume operă, ele sunt indubitabil ale mele. Altcineva poate simţi diferit (de pildă, unui critic s-ar putea să nu-i placă tenorul). Dar dacă admir opera şi ea îmi face plăcere, atunci neplăcerea criticului nu vizează experienţa mea estetică. Plăcerea este a mea, şi opera este cea care o provoacă. Până aici, emoţia estetică şi gustul coincid. Diferenţa constă în faptul că emoţia estetică nu are nevoie de nici un fel de aparat senzorial special şi de nici o dovadă empirică, pentru că ea nu implică nici o judecată critică. O emoţie este aşa cum este, şi e suficient s-o trăieşti. Termenii 'bun' şi 'rău' în sensul lor de evaluare senzorială nu se aplică sentimentului estetic. Cineva poate să dea dovadă de prost gust dacă judecata sa nu se conformează unui standard al gustului, dar sentimentul estetic este emoţia însăşi. Dacă am o emoţie estetică, ea este prin definiţie plăcută (unul dintre criteriile experienţei estetice fiind că ea încântă sau place), şi nimeni nu mă poate convinge că nu sunt încântat, dacă sunt. Nu există emoţie estetică proastă în sensul în care există prost gust.
Sentimentul estetic trebuie să se deosebească de alte sentimente. La urma urmei, îmi face plăcere şi să mănânc îngheţată, să fac dragoste, să câştige echipa mea favorită şi să fie avansat fratele meu. Nu toate sentimentele plăcute pe care le avem sunt estetice. Au fost sugerate mai multe moduri de a distinge emoţia estetică de alte emoţii. Deja am amintit unul dintre ele: emoţia este un scop în sine, ea nu satisface nici un fel de altă donnţă. Immanuel Kant (1724-1804) a descris în *Critica facultăţii de judecare* un tip de intuiţie estetică intrinsecă, care nu este nici practică, nici teo/etică. O altă modalitate este aceea de a distinge sentimentul estetic din punct de vedere calitativ: el este pur şi simplu diferit. în secolul XIX, poeţii şi criticii romantici au susţinut că astfel de sentimente elevate sunt ede care deosebesc arta de lumea practică. Apoi, problema a fost să se precizeze cum se trăieşte o emoţie estetică. Asta poate fi o sarcină dificilă, pentru că e greu să descrii altora propriile emoţii. Limbajul nostru este public şi nu se împacă foarte bine cu sentimentele noastre privare, însă faptul că e dificil să descrii nu înseamnă că e şi imposibil. A.E. Housman definea poezia prin senzaţia că ţi se ridică părul pe ceafă atunci când citeşti un vers. Pentru a distinge poezia de simpla versificaţie s-ar putea ca asta să fie de ajuns, şi e posibil ca sentimentul estetic să genereze descrieri similare.
Tentativa cea mai răspândită de a descrie sentimentul estetic îl caracterizează ca pe un fel de intuiţie. Adepţii lui Kant au urmat această

direcţie. E un pic cam greu de înţeles ce înseamnă o intuiţie estetică. în majoritatea cazurilor, expresia sentimentelor noastre şi limbajul care le transcrie ţin cu siguranţă de un mod mai amplu de a vedea lucrurile din punct de vedere conceptual. De pildă, dacă mi-e frică, teama mea corespunde unei clase de lucruri care stârnesc frica - care sunt sau care trec drept periculoase, distructive şi ameninţătoare. Sunt speriat de un lucru pentru că el aparţine unei categorii de lucruri înspăimântătoare, şi este înspăimântător pentru că aparţine unei categorii de experienţe pe care eu şi alte fiinţe umane le cunoaştem deja; prin urmare, din conceptele şi din experienţele pe care no i şi alţii ca noi le-au acumulat putem deduce care vor fi reacţiile noastre. Când privesc un val uriaş, nu văd doar un perete de apă. Văd un perete de apă a cărui greutate şi impact le pot cunoaşte, şi care pot fi calculate de hidrodinamică. Majoritatea percepţiilor şi experienţelor au acest tip de susţinere conceptuală şi teoretică. Se afirmă însă că experienţa vizuală directă este o intuiţie imediată care nu depinde de teorii şi concepte. Acestea apar ulterior (cel puţin din punct de vedere logic, dacă nu şi temporal). Intuiţia este un fel de primă impresie experienţială. în mod nonnal, ea se pierde prin plasarea instantanee a experienţelor noastre într-o concepţie despre lume deja acceptată şi organizată în mod subconştient. Dar, continuă acelaşi raţionament, în unele cazuri lucrurile nu stau neapărat aşa. Atunci avem o emoţie estetică. Valul ucigaş nu e un perete de apă care ameninţă să mă strivească, ci o experienţă sublimă (înspăimântătoare, dar în acelaşi timp fascinantă) a naturii, lipsită de orice alte implicaţii. Experienţa pură e independentă de ceea ce cred eu despre apă. Astfel de experienţe pot fi provocate de întâlnirea noastră cu natura, şi ele au fost surprinse de artişti în tablourile, romanele şi muzica lor. Operele de artă pot să înfăţişeze un perete de apă, sau pot să n-o facă; ceea ce trebuie obligatoriu să surprindă, pe orice cale, este emoţia în sine.
Am început cu limbajul pe care îl folosim cu privire la tipurile de experienţe estetice. Frumuseţea oferea un tip obiectiv de limbaj, iar gustul a introdus un element mai subiectiv. Nici unul nu a fost pe deplin satisfăcător. O problemă a enunţurilor despre sentimentul estetic este că el pare să se sustragă limbajului în ansamblu. Nu ne rămân decât nişte descrieri care încearcă să evoce acest sentiment.

Descrierile trebuie să-şi respecte propriul obiect, ele nu pot greşi. Unele limbaje reuşesc să instituie efectiv ceea ce descriu. Un arbitru care strigă „out!" nu descrie

pur şi simplu o situaţie - el chiar o creează. însă descrierile noastre estetice nu par să genereze acţiuni în acest mod. Poate că operele de artă o fac, dar în acest caz singura filosofie a artei ar fi arta însăşi. Analizăm limbajul nostru despre artă, iar dacă ar trebui să devenim artişti ca să putem vorbi despre creaţie, nu ne-ar fi cu nimic mai uşor decât la început.
Emoţia estetică e o soluţie ispititoare pentru problema noastră, deoarece sugerează că experienţele care au ca obiect arta şi frumosul sunt într-un anume sens diferite de alte tipuri de experienţe. Ne împotrivim examinării acestor experienţe pentm că vrem să le protejăm de rigorile analizei. Mulţi dintre noi au impresia că analiza distruge capacitatea noastră de a avea emoţii estetice. Există teama că, dacă ne-am gândi prea mult la ceea ce simţim, am interveni în emoţiile noastre, într-o zonă limitată a spaţiului nostm mental, capacitatea de analiză şi emoţia nu intră în competiţie. E loc destul pentru amândouă. Probabil că suntem capabili să simţim şi să gândim în acelaşi timp, şi s-ar putea chiar - după cum susţin unii filosofi - ca emoţia să fie o parte a oricărei analize. Poate că aşa şi este. Problema noastră este să lămurim ce înseamnă sentimentul estetic şi să vedem dacă pretenţia de unicitate poate fi susţinută în ceea ce-1 priveşte.
Din păcate, s-ar părea că afirmaţiile „tari" în favoarea unicităţii nu se susţin. Problema nu este doar că emoţia estetică e greu de descris; dificultatea nu poate fi un argument împotriva unei idei. Ecuaţiile fizicii cuantice sunt greu de rezolvat, dar asta nu le face să fie greşite. Toate sentimentele sunt greu de descris, dar asta nu înseamnă că nu iubim sau urâm, că nu admirăm sau nu ne temem etc. Problema e mai profundă. Se presupune că sentimentul estetic este, într-un fel sau altul, unic. Descrierea lui trebuie să-1 departajeze de alte sentimente, altfel ar fi inutil în postura de termen teoretic. Nu m-ar putea ajuta să înţeleg de ce opera trezeşte emoţii estetice şi este o artă, în timp ce bucătăria franceză, care îmi place la fel de mult, nu. însă toate încercările de a spune în ce constă unicitatea sentimentului estetic se opresc la observaţia că trebuie să simţi pur şi simplu diferenţa. Acesta este un non-răspuns. Nu ajută cu nimic să expediezi întrebarea înapoi la cel care a pus-o. Dacă mă întreb de ce sufăr, nu ajută cu nimic să-mi cer mie să-mi examinez propria durere ca să văd cum e. în cazul emoţiei estetice, e în mod cert un lucru inacceptabil să revin la întrebare, pentru că întrebarea în sine este dacă există sau nu ceea ce se cheamă un sentiment estetic unic. Să presupui

un răspuns pozitiv la o întrebare despre existenţă sau identitate nu e niciodată un gest legitim. Dacă-mi pun întrebarea „oare Superman există cu adevărat?", nu pot să răspund că există pentru că tocmai m-am referit la el. Punând întrebarea dacă într-adevăr există ceea ce se cheamă o experienţă estetică unică, nu-mi puteţi răspunde că este pur şi simplu ceea ce eu resimt ca fiind unic din punct de vedere estetic.
Puţini dintre filosofii care au apărat ideea de sentiment estetic ar considera convingătoare o astfel de respingere globală. La sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, psihologii cu interese filosofice, precum Edward Bullough, au încercat să identifice emoţia estetică încercând să ne spună cum anume putem ajunge la ea. Pentru a percepe lucrurile estetic, trebuie să te „decuplezi" de la emoţiile obişnuite, practice. Convingerile lui Bullough, ale predecesorilor şi ale adepţilor lui se sprijină doar pe subiectivitate şi nu pot fi înlăturate doar prin forţa argumentelor. însă problema noastră a fost şi a rămas una de limbaj. O convingere personală care rămâne strict personală nu poate fi atacată. Este ca o experienţă mistică sau religioasă, cu care apărătorii sentimentului estetic îşi compară propriile experienţe. Atât timp cât urmărim să obţinem un limbaj intersubiectiv adecvat discuţiei noastre despre artă şi estetic avem nevoie de ceva mai mult. Pentru ca sentimentul estetic să înlocuiască vechiul limbaj despre frumos şi gust, el trebuie să reziste analizei. Asta nu înseamnă că trebuie să se conformeze unor criterii logice sau teoretice prestabilite; nu e nevoie să semene, de pildă, cu limbajul ştiinţific, dar el trebuie să fie mai mult decât o simplă evocare de sentimente. Până aici, toate încercările de a transpune afirmaţiile despre sentimentul estetic într-o zonă lingvistică mai adecvată s-au soldat cu un eşec.
Ne-am putea întreba atunci de ce 'sentimentul estetic' a fost termenul care a dominat cea mai mare parte a esteticii secolelor XIX şi XX? Răspunsul la această întrebare ar necesita un studiu istoric mult

mai detaliat decât şi-a propus această carte. Sentimentul estetic surprinde unele elemente importante, atât ale frumosului, cât şi ale gustului. Din perspectivă metafizică, frumosul a fost considerat mai important; el făcea parte din armonia universului şi din justeţea ordinii ultime a lucrurilor. Ca atare, reacţia corectă faţă de frumos era un sentiment de admiraţie aproape religioasă. Emoţia estetică păstrează acelaşi sentiment de importanţă şi de implicare afectiva. 'Frumosul' a făcut loc 'gustului', în parte fiindcă acesta

din urmă era mai aproape de încrederea în simţuri pe care o reclama gândirea modernă. Iniţial, gustul a fost un simţ real, devenind mai apoi un cvasi-simţ care includea imediateţea senzaţiei şi judecata. Totuşi, el s-a dovedit incapabil să păstreze unitatea acestor două elemente. Sentimentul estetic a păstrat imediateţea şi a renunţat la judecată. în această variantă, el a avut o puternică influenţă asupra istoriei esteticii.

Concluzii

în capitolele următoare vom examina unele alternative care au menţinut elemente importante ale teoriei frumosului, gustului şi sentimentului estetic. Deocamdată, e esenţial să înţelegem că argumentele împotriva acestor teorii nu ne pot face să renunţăm la acest limbaj. El rămâne esenţialmente limbajul esteticii. Frumosul ne îndreaptă atenţia asupra obiectelor. Două tipuri de obiecte fac obiectul esteticii: obiectele naturale şi obiectele fabricate (operele de artă). In ambele cazuri, frumosul este doar un prim pas spre explicarea includerii sau excluderii anumitor obiecte din acest domeniu. Frumosul îi deschide teoriei drumul spre estetică; limbajul frumosului trebuie amplasat într-un context teoretic mai larg. Cum şi dacă frumosul continuă să joace un rol central în estetică depinde în mare măsură de celelalte teorii despre lume şi de opiniile noastre în această privinţă. Gustul ne îndreaptă atenţia spre receptor şi spre judecăţile estetice. Estetica ţine de receptare, iar asta presupune un subiect care receptează. Judecăţile estetice diferă de alte tipuri de judecăţi prin faptul că depind de receptor într-o măsură în care majoritatea celorlalte tipuri de judecăţi nu o fac. Pentru toate problemele care privesc gustul ca mod de a explica rolul receptorului în estetică este nevoie de un concept asemănător.

în sfârşit, sentimentul estetic a constituit ţelul principal al esteticii **pentru** cea mai mare parte din istoria ei modernă. Estetica s-a afirmat ca disciplină de sine stătătoare pentru că filosofiile dominante în secolele XVII şi XVIII vedeau cunoaşterea ca pe o ştiinţă sigură şi perfectă, independentă de determinările individuale. Această concepţie lăsa descoperite prea multe experienţe umane, iar estetica a apărut tocmai pentru a umple acest gol. Sarcina ei a fost să explice elementele subiective ale experienţei, pe care ştiinţa nu le putea aborda. Sentimentul estetic şi-a păstrat caracterul nesistematic, dar el continuă să fie o parte a experienţei umane.

Predicatele estetice

Deoarece ne interesează modul în care putem discuta despre artă şi despre experienţa estetică, în cele ce urmează vom examina direct chiar limbajul esteticii. Termeni *şi* concepte precum 'frumos', 'gust' şi 'emoţie estetică' au o mare încărcătură teoretică; critica lor, de asemenea. Putem încerca o abordare mai pragmatică, mai restrânsă. De pildă, în loc să ne ocupăm de conceptul de emoţie estetică în general, putem examina utilizările specifice ale limbajului esteticii. Această abordare este pe placul filosofilor care au rezerve faţă de orice abordare teoretică a esteticii, începând cu mijlocul secolului nostru, analiza limbajului a fost considerată drept cea mai directă cale de abordare a conceptelor şi problemelor filosofice, iar unele dintre efectele acestui curent au o mare importanţă pentru estetică.

Descrierile şi metaforele estetice

Cea mai influentă abordare directă a limbajului esteticii vizează cuvintele cu funcţie descriptivă. Rareori spunem pur şi simplu căXeste frumos. Dacă vrem să dăm o descriere critică sau estetică este mult mai probabil să spunem căXeste elegant, bine alcătuit, echilibrat, fascinant, graţios, sau putem folosi oricare altul din nesfârşita listă de adjective care fie sunt folosite în principal în contexte estetice, fie pot fi adaptate cu uşurinţă la astfel de contexte. Când privesc un câmp de iarbă verde şi nouă, primăvara, şi spun că pare 'proaspătă', nu mă gândesc în primul rând la hrănirea vitelor. Folosesc cuvântul 'proaspătă' ca pe un predicat estetic, pentru "a descrie reacţia mea faţă de ceea ce văd. Atunci când spun că un câmp de albăstrele este vesel, nu spun că plantele au sentimente, ci descriu doar

modul în care ele mă fac să mă simt. Când privesc autoportretul Louisci Vigee-Lebrun şi spun că 'este elegant', mă refer doar indirect la rochia şi la ţinuta ei. De asemenea, mă aştept ca termenul 'elegant' să surprindă frumuseţea clasică a stilului ei de portretistă. Toate aceste cuvinte cu rol descriptiv sunt ceea ce numim predicate estetice. Ele au forma gramaticală „A'este A", undeXeste un obiect la care se pot face referiri, iar A este un adjectiv adaptat pentru a descrie aspectul sau sentimentul estetic pe careXîl inspiră.

X nu trebuie să fie neapărat o operă de artă - şi obiectele naturale suportă predicate estetice - iar *A* nu trebuie să fie un termen estetic explicit. Mulţi termeni emoţionali comuni, cum sunt 'vesel', 'fericit', 'trist' şi 'înspăimântător', pot fi utilizaţi ca predicate estetice. Prima problemă legată de predicatele estetice este cum se poate preciza dacă predicatul a fost folosit într-o manieră estetică. Dacă spun „David este vesel", descriu starea emoţională a lui David, dar nu e nimic estetic în această descriere. Pe de altă parte, dacă spun că portretul pe care Allan Ramsay i 1-a făcut lui David Hume este vesel, descriu nu starea emoţională a lui Hume, ci un aspect privitor la stilul portretului. Nimic din componenţa gramaticii ca atare nu distinge predicatele estetice de predicatele obişnuite.
Am putea fi tentaţi să spunem că predicatul este estetic pentru că subiectul lui este o pictură - o operă de artă sau un obiect estetic. Totuşi, această strategie creează mai multe probleme decât rezolvă. Mai întâi, pot fi imaginate rapid o mulţime de contra-exemple. Aş putea să spun despre acelaşi portret că este pătrat, şi nimic legat de cuvântul 'pătrat' nu-1 face să fie estetic. In al doilea rând, introducând conceptul de operă de artă sau de obiect estetic nu fac decât să amân problema. Cum distingem obiectele estetice de cele obişnuite? Nu ar folosi la nimic să spunem că sunt acele obiecte care preiau predicate estetice, pentru că atunci am intra într-un cerc analitic foarte strâns; ar fi mai bine să examinăm modul cum este folosit un asemenea predicat.
Pentru început, trebuie spus că unele predicate estetice sunt în mod evident metafore. Metaforele sunt figuri de stil care permit unui cuvânt sau unei fraze să treacă de la sensul comun, previzibil, la o utilizare diferită. Propoziţia „David este vesel" foloseşte 'vesel' în sensul în care ne aşteptăm să fie folosit. Indiferent la ce se referă, el descrie tipul obişnuit de lucruri care pot fi vesele. „Acest tablou este vesel" funţionează însă ca o metaforă. Picturile nu fac parte din categoria lucrurilor care au stări mentale, deci suntem preveniţi că acum se întâmplă ceva neobişnuit cu cuvântul 'vesel'. Aş spune că schimbarea esenţială este trecerea de la o aplicare a termenului controlată de obiectul la care el se referă (starea de spirit a lui David) la una care trebuie să-i implice pe vorbitor (persoana care descrie tabloul ca fiind vesel) şi pe auditor (persoana de la care se aşteaptă să înţeleagă ce anume este un tablou vesel). într-o metaforă, vorbitorul nu mai poate dicta sensul utilizării particulare a unui cuvânt

aşteptându-se ca ascultătorul să ştie dinainte ce tipuri de obiecte sunt descrise. (Cu toţii ştim ce înseamnă un om vesel. Afirmaţia „David este vesel" nu face decât să-1 plaseze pe David în categoria oamenilor veseli.) In schimb, vorbitorul instituie un tip de provocare, sau un ordin - încearcă să te gândeşti la *acest* obiect în *acest* mod. E improbabil ca rezultatul să fie exact cel de la care au pornit fie vorbitorul, fie auditorul, dar el se poate apropia de o descriere a. situaţiei vizate mai mult decât orice altă utilizare standard a termenilor respectivi existentă deja.
Totuşi, nu toate metaforele sunt estetice. Atunci când descriu atomul ca pe un sistem solar în miniatură, folosesc o metaforă, dar scopul meu nu e ca atomul să fie privit ca obiect estetic. Mai mult, nu toate predicatele estetice par să fie metafore. 'Vesel' începe ca o descriere obişnuită a unei stări de spirit, dar utilizarea curentă a lui 'graţios' este probabil estetică. (Nu contează faptul că 'graţios' ar fi putut dobândi sensul actual în urma unui lung proces metaforic, care să fi presupus sensurile teologice şi aristocratice ale cuvântului 'graţie'. Ne interesează sensul actual al termenului, nu istoria lui.) Faptul că un adjectiv e folosit ca metaforă nu înseamnă deci că este utilizat estetic.
Totuşi, metaforele ne oferă indicii importante cu privire la predicatele estetice. Pentru a înţelege o metaforă, trebuie să te referi la situaţia descrisă şi să conectezi vorbitorul şi auditorul la contextul respectiv. Predicatele estetice implică vorbitorul şi auditorul într-o manieră similară. Să presupunem că ştim doar la modul general că o pictură e veselă, fără să putem privi tabloul. Dacă ni se spune că

tabloul este pătrat, nu e nevoie să-1 vedem ca să ştim ce înseamnă asta. A fi pătrat este o condiţie bine definită, care nu ţine de posibilitatea de a vedea un anumit obiect pătrat - veselia în sens estetic nu intră în această categorie. Putem avea o idee generală despre faptul că un tablou vesel aparţine unei clase de obiecte pe care ni le imaginăm ca fiind vesele, deci nu sumbre, întunecoase etc. Dar fără să privim cu ochii noştri nu putem spune nimic sigur şi în acelaşi timp caracteristic pentru tabloul respectiv. Şi nu e suficient ca vorbitoml care descrie tabloul să îl vadă şi apoi să-mi spună mie că e vesel; nu pot şti cu adevărat ce vrea să spună fără să-1 văd eu însumi. Aşadar, utilizarea estetică a predicatelor îl implică pe cel care înţelege în mod direct şi cere o participare directă din partea acestuia. Este exact ceea ce se cere pentru a înţelege metaforele, şi pare să fie esenţial şi în cazul predicateLor estetice. în cazul unor predicate ca
'graţios', a căror utilizare este în primul rând estetică, nu trebuie decât să recunoaştem că acelaşi proces de înţelegere pe care îl necesită metaforele se repetă în cazul unui termen care nu are o utilizare standard, ne-metaforică.

Utilizările limbajului estetic

Ne-ar fi de mare folos dacă am înţelege clar cum funcţionează metaforele. Totuşi, s-ar putea ca înţelegerea metaforelor să depindă de înţelegerea predicatelor estetice, caz în care trebuie să le abordăm direct pe acestea din urmă. Despre modul în care utilizăm de obicei predicatele estetice se pot face mai multe observaţii. în primul rând, nu ne aşteptăm ca ele să ne permită să facem inferenic pornind de la premisa că predicatul respectiv funcţionează. Deducţia este un procedeu natural, pe care deseori îl folosim pentru a extinde aplicarea limbajului nostru. Să presupunem că cineva spune că Frances este o persoană veselă. în mod firesc, deducem că Frances este într-o dispoziţie bună, că nu i s-a întâmplat nimic rău în ultima vreme, că n-o să ne răspundă răstit dacă ne adresăm ei, şi putem trage o mulţime de alte concluzii privind comportamentul ori starea sa emoţională. Mai mult, veselia presupune (informai vorbind) că persoana veselă are aceeaşi dispoziţie pe care o au şi alţi oameni veseli. Pot să înţeleg starea emoţională a lui Frances consultându-mi amintirile despre buna dispoziţie. în general, veselia lui Frances va semăna cu veselia mea şi a altora. Aşa cum nu e nevoie să privesc tabloul ca să ştiu ce formă are dacă mi s-a spus că are şaptezeci de centimetri pătraţi, tot aşa nu trebuie să cercetez dispoziţia lui Frances ca să ştiu cum e, dacă mi s-a spus că e veselă. Propria mea experienţă despre veselie este de ajuns.

Să comparăm acum acest tip de utilizare plină de implicaţii a cuvântului 'vesel' cu orice altă utilizare de tip estetic. Când mi se spune că un tablou de Edward Hopper e trist, ştiu că nu este o imagine veselă etc, dar nu ştiu ce înseamnă asta până nu privesc tabloul. Atunci, dacă descrierea e corectă, ar trebui să pot recunoaşte ce vrea să spună acest cuvânt. în general dintr-un limbaj estetic putem trage puţine concluzii. Sunt posibile unele inferenţe negative - se poate presupune, de pildă, că un tablou delicat (în sens estetic) nu este construit din tuşe groase - dar inferenţele negative nu ne duc prea departe. Din faptul că un lucra este pătrat pot deduce că nu e rotund, hexagonal etc, fără să am o cunoaştere

specială despre ce anume înseamnă a fi pătrat sau hexagonal. Faptul că ştiu cum este descris un lucru printr-un predicat estetic nu-mi spune nimic despre cum arată acel obiect, dacă nu îl examinez.

Nici inferenţele pe care le-am putea face într-o altă direcţie nu funcţionează. Să presupunem că ştiu că un tablou reprezintă doi clovni care zâmbesc. Pot oare să trag concluzia că este un tablou vesel? Probabil că nu. Totul depinde de cum sunt trataţi cei doi clovni în tablou. Oare un tablou pictat în întregime în tonuri de gri şi negru nu poate să fie vesel? Nu neapărat. Depinde de ce anume şi de cum anume este prezentat. 'Vesel' se poate aplica unor imagini în întregime non-figurative. Desigur că un tablou vesel nu poate fi trist (un predicat estetic nu poate contrazice un alt predicat estetic), însă un set de proprietăţi non-estetice nu este suficient pentru a face ca un tablou să fie vesel sau trist; totul depinde de maniera de reprezentare. Asta ne conduce la concluzia că în general nu există nici o relaţie garantată între un set de proprietăţi non-estetice şi aplicarea corectă a predicatelor estetice. Nici un set de proprietăţi non-estetice nu garantează că un predicat estetic va putea fi aplicat, şi invers -ştiind că un predicat estetic se aplică (adică, înţelegând modul lui de aplicare), nu putem fi siguri că o anumită proprietate non-estetică aparţine într-adevăr obiectului descris.

Acest fapt i-a făcut pe unii filosofi să conchidă că predicatele estetice sunt acele predicate care operează independent de vreo regulă de aplicare. Spunem despre ele că nu sunt guvernate de reguli. Regulile controlează funcţionarea unui limbaj pe două căi. O cale este aceea de a avea un set bine

definit de reguli care să ne spună exact ce este şi ce nu este *P*. Figurile geometrice intră în această categorie; cuvântul 'pătrat' descrie ceva delimitat de patru linii drepte de mărime egală, care se întâlnesc în patru unghiuri drepte. Un astfel de limbaj exact, guvernat de reguli, este relativ rar, deoarece el impune vorbirii noastre o precizie care îi limitează folosirea. O formă mai obişauită de limbaj controlat de reguli îngăduie graniţe mai vagi între utilizările lui principale. A spune că un lucru este un joc sau că cineva este chel constituie un exemplu clasic. Suntem gata să numim tot felul de lucruri 'jocuri', chiar dacă nu au nici o trăsătură comună. Spunem că cineva este chel dacă nu are păr deloc, dacă are doar două sau trei şuviţe etc; dar într-un anume punct, imprecis definit, încetăm să mai aplicăm aceşti termeni. Putem observa că acest lucru e valabil pentru tot felul de adjective. „Cerul este albastru" se aplică multor

tonuri de albastru, dar nu şi cerului roşiatic. Un caz considerat central sau paradigmatic ne oferă un exemplu, pentru ca apoi fiecare grup de cazuri din jurul cazului central să aibă suficient de multe în comun ca să ne simţim în siguranţă aplicându-le acelaşi termen. în astfel de situaţii există reguli - în sensul general al exemplelor care pot fi înmulţite - dar nu există definiţii.
Din păcate, predicatele estetice nu par să respecte nici chiar acest tip general de reguli. Putem spune că un caz exemplar în privinţa atributului 'vesel' este *L 'Allegro* a lui Milton, care începe cu „Nesuferită melancolie...". Dar şi un poem comic scris de Ogden Nash e vesel, şi totuşi cele două n-au în comun decât nişte trăsături extrem de generale. Nici unul nu e comic într-un mod mai exemplar decât celălalt (versurile lui Milton sunt mai importante din punct de vedere poetic, dar asta e o altă problemă). Pe de altă parte, nu vrem să cădem în eroarea de a nu spune nimic. Descrierile estetice pot fi greşite, însă putem oferi dovezi în favoarea lor. Dacă cineva nu este de acord cu descrierea pe care o fac poemului lui Wyatt „Meargă a-mi vâna"[8] *(Who So List to Hunt),* pot să precizez ce anume m-a făcut să spun că poemul e înduioşător, numai că, pornind de la aceste dovezi, nu pot generaliza. Se pare că răspunsul în privinţa predicatelor estetice ar fi că trebuie să privim şi să înţelegem de unii singuri fiecare caz în parte. Astfel, unele aplicări ale termenilor vor rezista examinării noastre, altele nu. Termenii 'corect' şi 'incorect' se pot deci aplica, însă testul este unic pentru fiecare caz în parte. Astfel de termeni ne conduc înapoi la conceptul de gust: cei care au abilităţi estetice aplică termeni estetici, în timp ce alţii spun: „aha, acum înţeleg". Persoanele lipsite de asemenea abilităţi nu numai că nu obţin acordul celorlalţi, ci şi aplică în mod inconsecvent termenii respectivi.
Şi tot nu am aflat ce sunt predicatele estetice. Depindem de un anumit tip de încercare şi eroare în care disputele se tranşează doar o dată cu trecerea timpului, şi nu prin aplicarea unor reguli. Dacă suficient de multe persoane cad de acord, aplicarea unui predicat estetic va rezista testărilor ulterioare. *Hamlet* este o operă literară profundă din punct de vedere psihologic - cine ar contrazice astăzi acest truism? Dar a fost o vreme în care *Hamlet* era subiectul unor mari dispute. Totuşi, predicatele estetice înseamnă cu siguranţă mai mult decât apelul la o majoritate
' Inclus în *Appendix,* în traducerea lui Bogdan Ştefanescu (n. tr.).

atemporală: sunt judecăţi cât se poate de individuale, care trebuie verificate printr-un fel de exerciţiu critic, presupunând descrierea şi înţelegerea. în ultimă instanţă., singurul test este „aha, acum înţeleg". Ne rămân, aşadar, două probleme. Prima - dacă predicatele estetice reclamă un anumit tip de retorică persuasivă, înseamnă că va exista întotdeauna posibilitatea unei schimbări. Am început prin a căuta nişte convenţii sau nişte utilizări lingvistice care să ne ajute să înţelegem ce anume face ca un termen să fie estetic. Se pare că n-am descoperit decât faptul că folosirea unui astfel de termen reclamă persuasiunea. Dar în privinţa persuasiunii, nu este nimic specific estetic, astfel că predicatele estetice vor fi în continuare indistincte faţă de alte predicate. A doua problemă: s-a dovedit că testul nostru se rezumă la „uită-te şi vezi", dar asta nu este decât pledoaria pentru gust, în alte veşminte. Trebuie să avem un simţ care percepe arta - şi astfel toate problemele teoriei senzoriale a gustului reapar. Singura îmbunătăţire survine dacă se combină o analiză a predicatelor estetice cu o o teorie a argumentelor critice, astfel încât să nu rămânem în situaţia de a privi fără să vedem. Apoi, apare un paradox. Predicatele estetice rezistă tuturor încercărilor de a le reduce la reguli sau la o utilizare reglementată. Predicatele estetice pot fi însă investite cu sens doar dacă fac obiectul unei analize critice. Deplina subiectivitate a judecăţii estetice se loveşte de nevoia absolută a persuadării critice.

Criticii sunt oameni care îşi exprimă propriile opinii invitându-i pe alţii să le împărtăşească, în baza unor dovezi empirice oarecare. Dar simpla exprimare a opiniilor nu este suficientă. Un critic trebuie să poată oferi temeiuri în sprijinul judecăţilor sale. Avem însă motive să credem că opiniile estetice sunt esenţialmente ale noastre - nu simţim nevoia să adoptăm opinia altuia. Temeiurile şi dovezile empirice nu se aplică predicatelor estetice în acelaşi mod în care se aplică evaluărilor cantitative sau pledoariilor juridice, şi din acest motiv criticii în general nu sunt consideraţi nişte prezenţe necesare pentru a avea opinii estetice. Şi totuşi, s-ar părea că fără o oarecare participare critică în acest moment nici măcar nu putem spune că o opinie este estetică. Trebuie să vedem cum putem ieşi din acest paradox aparent.

Concluzii
Ca să rezumăm: predicatele estetice sunt termeni descriptivi specifici. Cel mai adesea sunt adjective, şi apar în forma ‚*X* este *A*", unde *X* este obiectul supus descrierii, iar *A* este un adjectiv care i se aplică lui *X*. Când *A* este folosit în sens estetic, el funcţionează ca metaforă, deşi s-ar putea ca din punct de vedere formal să nu fie o metaforă. *A* nu ne permite să tragem concluzii fără să privim obiectul *X*, şi nici nu se conformează unor definiţii sau unor reguli pentru a funcţiona, îl putem înţelege pe *A* doar dacă privim noi înşine obiectul *X*. Totuşi, nu avem nici o modalitate certă de a spune că *A* are un sens estetic. Ca să facem din „uită-te şi vezi" ceva mai mult decât o comandă lipsită de orice conţinut, depindem de critici. Critica presupune însă capacitatea de a formula argumente, deci ne-am întors la nevoia de a furniza temeiuri pentru un tip de utilizare a limbii care nu pare deschis spre aşa ceva.
Critica şi termenii de valoare
Un motiv pentru care estetica se opune criticii este faptul că ea pare să ne impună opinia şi valorile altcuiva. în estetică, mai mult decât în orice alt domeniu, această observaţie a lui Descartes pare îndreptăţită: „Dintre toate **lucrurile,** bunul simţ pare să fie cel mai egal distribuit în lume, deoarece fiecare se consideră atât de înzestrat cu el, încât chiar şi cei care în alte privinţe sunt mai greu de mulţumit, de regulă nu doresc să aibă mai mult decât au deja." Fiecare individ se mulţumeşte cu judecata proprie. Cred că am dreptul la o opinie proprie în ce priveşte arta şi experienţele pe care doresc să le am în natură. Desigur, ironia acestor observaţii este că, deşi sunt mulţumit cu propria judecată, am serioase îndoieli vizavi de judecata tuturor celorlalţi atunci când ei nu sunt de acord cu mine. Cum spune vechiul proverb, „toţi sunt nebuni în afară de mine şi de tine, iar uneori am îndoieli şi în ce te priveşte."
Auto-suficienţa şi auto-referenţialitatea limbajului estetic îi creează criticii o problemă specială. De vreme ce sunt mulţumit cu propria judecată şi cred că ea se sustrage oricărei corecţii, nu am nevoie de un critic care să-mi spună ce anume trebuie să-mi placă, sau ce trebuie să

privesc, sau ce ar trebui să cred despre un anumit subiect. Mai ales artiştilor le displac criticii în general (deşi unii dintre cei mai buni critici sunt la rândul lor artişti). Munca aritistului e personală şi constructivă, pe când criticul e analitic şi sentenţios. Estetica reflectă această ruptură şi se desparte în două tabere. Tabăra artistică consideră estetica drept o formă secundară de artă: toţi sunt invitaţi să-şi încerce mâna. Cu cât sunt mai puţine principii critice, cu atât va fi mai uşor. Tabăra criticistă consideră estetica o formă de analiză. Uneori ea poartă numele de 'meta-critică'. Dacă vrem să discutăm despre artă şi estetică, trebuie să fim pregătiţi să înţelegem ambele tabere. Trebuie să putem privi şi înţelege noi înşine, şi trebuie să putem exprima ceea ce am înţeles. De asemenea, trebuie să putem înţelege şi apăra limbajul nostru estetic, alături de limbajul estetic al celorlalţi.
Judecăţi şi valori estetice
Un rol important al limbajului critic îl constituie formularea judecăţilor bazate pe valori estetice. Aceste valori nu se limitează la judecăţi explicite privind calitatea sau lipsa de calitate artistică a unui obiect. Multe tipuri de critică de artă încearcă să fie „obiective" - ne pun la dispoziţie nişte analize, fără să afirme că opera în cauză este bună sau nu. Dar chiar şi cele mai obiective tipuri de critică tind să ascundă alegeri bazate pe valori. Ori de câte ori facem comparaţii sau selectăm un anumit lucru penau a-1 supune analizei, facem judecăţi care depind într-o oarecare măsură de capacitatea noastră de a folosi cuvintele 'bun' şi 'rău', sau 'mai bun' şi 'mai rău' cu referire la obiectele judecăţilor noastre

estetice.
Pentru început, ar trebui să distingem între două tipuri de judecăţi care apar în actul critic. Prima este cea comparativă, de forma „opera *A* este mai bună (respectiv, mai proastă) decât *B".* De pildă, am putea spune că *‚Jlainlet* este o piesă mai bună decât *Olhello",* sau că „Shakespeare e mai bun decât Christopher Marlowe." Observaţi că astfel de judecăţi comparative stabilesc un cadru de referinţă. în primul exemplu comparăm două piese de acelaşi autor. în cel de-al doilea, comparăm doi autori de tragedii din epoca elisabetană. Nici un cadru de referinţă nu e absolut: orice poate fi comparat cu orice altceva. De exemplu, nimic nu mă împiedică să spun că *‚Jfamlet* e mai bun decât culoarea roşie". Totuşi, atunci când nici o trăsătură evidentă nu este comună ambelor cazuri, ca
să nu treacă drept absurdă judecata comparativă depinde de stabilirea unei baze de comparaţie. De regulă, baza de comparaţie dictează aria de valori care ar trebui să determine judecata respectivă.
Să presupunem, de pildă, că facem o comparaţie între doi autori de tragedii. Vor apărea mai multe elemente care vor fi considerate valori specifice, mă refer la acele trăsături care sunt 'obligatorii' pentru orice tragedie reuşită. De obicei, printre ele se află caracterul unitar al intrigii, complexitatea morală, verosimilitudinca personajelor, limbajul adecvat, imaginaţia scenică etc. Nici o astfel de listă nu este completă sau exhaustivă, şi fiecare poate spune ceva despre setul de valori care au fost aplicate. Comparaţia trebuie să se bazeze pe un set de trăsături asupra cărora s-a căzut de acord. Nu pot să spun că limbajul lui Shakespeare e mai subtil decât cel al lui Marlowe, fără să precizez că în opinia mea limbajul este o componentă obligatorie a unei bune tragedii şi că subtilitatea este o trăsătură constitutivă a unui limbaj cu calităţi artistice. Apoi va trebui să trec la nivelul reprezentat de întrebarea ce înseamnă subtilitate şi dacă ea este mai mult sau mai puţin prezentă în operele lui Shakespeare sau Marlowe.[9] Ceea ce pare să fie o afirmaţie simplă şi directă despre o trăsătură a limbajului presupune, de asemenea, nişte valori. Afirmaţia că o anumită frază este subtilă are două părţi: (1) o parte care se referă la unele caracteristici ale limbajului şi (2) afirmaţia potrivit căreia subtilitatea este aspectul asupra căruia trebuie să ne îndreptăm atenţia atunci când îi comparăm pe cei doi autori.
Trebuie să distingem cu atenţie între enunţurile factuale şi enunţurile de valoare, care sunt legate de fapte prin modul în care sunt prezentate şi avansate ca temeiuri ale altor enunţuri. Ni se spune, de pildă, că un anumit vers este scris în metru iambic. Putem verifica acest lucru numărând câte silabe lungi şi câte silabe scurte sunt în versul respectiv, care respectă sau nu acest ritm. Faptul în sine nu presupune nici o judecată de valoare, însă de obicei în poezia engleză **metrul** iambic este considerat valoros. El surprinde ritmul vorbirii noastre obişnuite, oferind în acelaşi timp ordine şi legând versurile în mod armonios. Alţi metri sună mai artificial, mai sacadat etc. într-un anumit context, simpla afirmaţie că un vers este scris în ritm iambic poate indica faptul că acesta este considerat o trăsătură pozitivă a versului respectiv, lucru confirmat de evidenţa empirică.
Pentru cele două pasaje care ar putea fi comparate, vezi *Appendix-u\.*

Valorile sunt atribuite faptelor printr-o teorie suplimentară sau printr-o decizie. Un fapt *este* şi gata, pe când o valoare presupune ca noi să facem sau să credem un anumit lucru.
Judecăţile comparative au avantajul că semnalează anumite aspecte privind structura lor valorică prin intermediul lucrurilor pe care le scot în evidenţă. Prin simplul fapt că un lucru este scos în evidenţă în cadrul comparaţiei ne putem da seama ce valori sunt atribuite faptelor. De asemenea, graţie faptului că datele empirice ne sunt accesibile, deseori putem urmări judecăţile comparative chiar dacă nu împărtăşim valorile în cauză. Pot să consider, de pildă, că tragedia este plictisitoare şi că nici Shakespeare, nici Marlowe nu prezintă nici un interes pentru mine - nu sunt decât nişte bărbaţi albi, al căror loc este în arhivele culturale. Asta nu mă împiedică în nici un caz să stabilesc că Shakespeare a folosit un vers în ritm iambic, sau că Marlowe avea o înclinaţie pentru comparaţii exagerate. Pe urmă, pot conchide că în comparaţia dintre Shakespeare şi Marlowe prima trăsătură e considerată o calitate, iar ultima un defect. Judecata că Shakespeare e mai bun decât Marlowe este deci una delicată. Ajuns în acest punct, am două posibilităţi. Pot să fiu sau să nu fiu de acord cu această judecată particulară. Dacă sunt de acord, înseamnă că sunt dispus să particip la dezbaterea privind datele empirice şi valorile asertate. Sau, pot contesta faptul că această comparaţie ar presupune într-adevăr ceva legat de valoare. Dacă Shakespeare şi Marlowe ar fi cu adevărat scriitori importanţi, şi dacă limbajul ar fi o bază sigură de comparaţie, atunci primul ar fi mai bun decât acesta din urmă.
Al doilea tip de judecată critică este cea absolută, care are forma *‚X* este *V",* unde *X* este un obiect sau

o experienţă, iar *V* un termen de valoare care i se aplică lui *X*. In loc să compar două opere sau doi autori, aş putea spune *ca Hamlet* este o piesă grozavă. Această afirmaţie nu mă angajează cu nimic faţă de alte piese; totuşi, ea îmi impune să am o oarecare scară de valori. A spune că *Hamlet* este o piesă grozavă înseamnă să o plasez pe o anumită scară valorică. Sunt, totodată, angajat faţă de un anumit set de valori care presupun nişte standarde de aplicare. S-ar putea să nu pot preciza foarte exact ce anume vreau să spun prin 'grozavă', dar dacă vreau să transmit într-adevăr ceva (dincolo de o vagă admiraţie faţă de piesă), trebuie să existe un set de caracterisitici care, în opinia mea, fac ca *Hamlet* să fie o piesă grozavă. De pildă, multe dintre trăsăturile similare care apar în judecăţile comparative pot apărea şi într-o judecată

absolută. Pot să completez propoziţia *„Hamlet* este o piesă grozavă pentru că...", cu nişte judecăţi concrete de tipul „este complexă din punct de vedere moral" sau „e interesant de urmărit". în acest caz, afirm că o trăsătură precum complexitatea morală este valoroasă, iar faptul că posedă această trăsătură face din *Hamlet* o piesă grozavă. în sfârşit, dacă vreau ca afirmaţia mea să fie mai mult decât o expresie a sentimentelor favorabile faţă de piesă trebuie să cobor la nivelul acelor trăsături specifice piesei care-i conferă complexitatea morală.

Aici trebuie să fim prudenţi: judecăţile absolute nu sunt absolute în sensul că nu pot fi contestate, sau în sensul că sunt singurele **lucruri** care pot fi spuse în privinţa unui obiect oarecare. Uneori avem impresia că lucruri precum adevărul absolut şi valoarea absolută există, şi că ele sunt independente de context. Dar asta nu constituie propriu-zis o afirmaţie cu sens. Adevărul este adevărul unor enunţuri specifice. 'Adevărul' scris cu majusculă este lipsit de sens, exceptând cazul în care eşti adeptul unui platonism radical. Enunţurile (sau propoziţiile logicii, ideile, opiniile şi afirmaţiile) sunt adevărate sau false; adevărul nu este un **lucru.** 'Binele' scris cu majusculă e la fel de lipsit de sens. Binele sau alte judecăţi de valoare înrudite se aplică unor cazuri particulare. Termenii de valoare exprimă sentimentele noastre favorabile faţă de ceva anume, însă fac acest lucru într-un mod care presupune ca noi să "avem nişte temeiuri pentru sentimentele respective. Ar trebui să ne putem valida judecăţile de valoare, cu o oarecare grijă faţă de detaliu.

Putem observa că valorile se strecoară destul de uşor în judecăţile noastre estetice şi că avem mai multe opţiuni în privinţa înţelegerii lor. Nu toate opţiunile presupun un angajament real faţă de valori din partea persoanei respective. în estetică, de exemplu, enunţurile de valoare permit adoptarea unei poziţii ipotetice mult mai uşor decât în etică. Să presupunem că aş fi ajuns la concluzia că Hitler a fost mai rău decât Stalin. Dacă această judecată ar fi fost făcută în 1943, ea m-ar fi putut determina să fiu de acord cu Churchill, care spunea că un pact cu diavolul este permis dacă el conduce la înfrângerea lui Hitler, deci o alianţă cu Stalin putea fi cu siguranţă acceptată. La vremea respectivă, o asemenea judecată morală impunea trecerea la acţiune. Nu pot emite o judecată morală potrivit căreia sunt obligat să fac gestul *Xşi* să conchid în acelaşi timp, fără să mă contrazic, că nu trebuie să acţionez pe baza lui *X*. Obligaţiile morale presupun voinţa de a acţiona în consecinţă. Judecăţile estetice însă nu implică astfel de

acţiuni. Indiferent la ce se referă (preferinţe, frumos, gust etc), mi se îngăduie să fiu indiferent sau să răspund doar în mod ipotetic. Aceasta este una din diferenţele esenţiale între valorile morale şi cele estetice.

Ne aşteptăm, de asemenea, ca judecăţile noastre despre valorile morale să fie consistente logic cu anumite tipuri de comportament. Judecăţile morale conduc la acţiuni; judecăţile despre valoarea estetică semnalează capacitatea unui obiect estetic de a satisface anumite dorinţe. Aş putea spune că *Hamlet* este o piesă grozavă şi că totuşi nu vreau să văd sau să citesc *Hamlet.* Judecăţile despre piesele de teatru nu implică faptul că doresc să văd sau să citesc piesele cu pricina, însă cu greu aş putea spune că *Hamlet* este o piesă mare, dar că, totuşi, aş prefera din punct de vedere estetic o tragedie mai puţin mare. (Desigur, aş putea prefera o tragedie minoră dintr-o mulţime de alte motive, ne-estetice.)

Faptul că aşez *Hamlet* în vârful scalei melc de valori nu înseamnă că alţii trebuie să fie de acord cu mine. înseamnă însă că trebuie să considerăm dezacordul drept o contestare a valorii piesei. Dacă am

ajuns la judecata mea de valoare apelând la un set de valori asociate unui set de proprietăţi factuale ale piesei, atunci avem două posibile zone de dezacord. Putem avea păreri diferite faţă de întrebarea dacă piesa are acele proprietăţi factuale, sau faţă de întrebarea dacă trăsăturilor factuale ar trebui să li se atribuie valori (să fie evaluate) într-un mod relevant. Pot să contest faptul că *Hamlet*este o piesă complexă din punct de vedere moral, sau pot să contest ideea potrivit căreia complexitatea morală ar fi o trăsătură care dă valoare unei tragedii. în ambele cazuri, mă angajez mai mult decât faţă de o simplă preferinţă pentru această piesă.

în estetică, principala diferenţă între judecăţile de valoare absolute şi cele comparative pleacă de la o diferenţă de perspectivă. Judecăţile comparative cer o mai mică participare afectivă şi au o valoare orientativă mai mare; ele permit mai uşor judecăţile de tipul „dacă". Dacă mi se dau un set de obiecte şi nişte instrucţiuni pentru a le aranja, pot urma instrucţiunile. Dacă, de pildă, mi se spune să ordonez numerele 1,2, 3,4 în ordine descrescătoare, pot să procedez întocmai. La fel, dacă mi se dă un set de piese de teatru şi un set de termeni de valoare, şi mi se spune cum să-i aplic, pot să ordonez piesele de la o valoare mai mare la o valoare mai mică. Nimic din acest procedeu nu-mi cere să accept valorile aşa cum sunt descrise, şi nici măcar să cred în existenţa unor astfel de valori. Valorile absolute sunt mai greu de aplicat. La modul ipotetic, pot să încerc să înţeleg maniera în care ele se aplică şi care îi permite altcuiva

să spună că *Hamlet* e o piesă mare, însă pot face asta doar găsind o cale de a adopta perspectiva cuiva care crede într-adevăr acest lucru. E oarecum ciudat să spun că *Hamlet* este o piesă mare, dar că eu nu cred o vorbă din această judecată de valoare, în acest caz, o judecată absolută tinde să se transforme într-o altă judecată, diferită, dar înrudită: Alex crede că *Hamlet* este o piesă mare. Dar aceasta este o judecată despre Alex, şi ea nu-mi cere să ştiu absolut nimic despre *Hamlet.*

Valoarea emoţiei

Un al treilea tip de valoare vizează direct emoţiile estetice propriu-zise. In loc să spunem că un anumit lucru are valoare, sau că este plasat pe scala ierarhică mai sus decât un alt lucru, am putea să considerăm că unele experienţe sunt valoroase în sine. în aceste cazuri, judecata de valoare se aplică într-un mod diferit. Nu *Hamlet,* ci experienţa pe care o am cu privire la această piesă este valoroasă - asta ar înţelege cei mai mulţi dintre noi prin 'valoare estetică'. Valoarea nu decurge doar - şi nici măcar în primul rând - din artă; e mai probabil ca adevărata ei sursă să fie natura, sau creativitatea, sau expresivitatea, şi ca ea să fie importantă în virtutea a ceea ce îmi oferă. Ni se spune că există emoţii sau experienţe care sunt valoroase doar pentru simplu fapt că le avem. Ele dau vieţii noastre un sens, încântă sufletul şi limpezesc confuzia pe care o avem cu privire la noi înşine. Astfel, valoarea estetică seamănă în unele cazuri cu experienţa religioasă. E greu să conteşti astfel de experienţe, dar e la fel de greu să le verifici sau să le descrii. Dacă *Hamlet* este sau nu o piesă mare, putem discuta; mai greu e să discutăm dacă a privi îndelung un apus de soare are vreo valoare estetică sau nu. Dacă noi avem impresia că apusul este valoros din punct de vedere estetic, e greu de înţeles cum poate fi contestat acest lucru, atunci când valoarea se limitează la experienţa noastră. Aş putea considera că Alex n-ar trebui să-şi petreacă timpul holbându-se la apusurile de soare, dar asta este o judecată despre cum ar trebui să-şi petreacă Alex timpul: ea nu contrazice convingerea că apusurile de soare au o valoare estetică. Şi nici nu pot intra în pielea lui Alex - nu pot avea experienţa pe care o are el. Dacă el spune că apusul are valoare estetică şi prin asta vrea să spună doar că experienţa apusului este valoroasă *pentru el,* nu pot să contrazic acest lucru. Cel mult pot să sugerez că valorile pe care le împărtăşeşte sunt orientate greşit, că există alte experienţe care ar putea fi mai valoroase, şi astfel pot încerca să readuc discuţia la o judecată comparativă.

Valoarea cel mai larg împărtăşită şi care nu mai are nevoie de vreo altă justificare este plăcerea. Unii au susţinut că ea este singura valoare, arătând că până şi atunci când părem să facem sau să dorim altceva decât plăcerea se va dovedi că, în efectele acţiunilor sau în satisfacerea dorinţelor noastre, urmărim acelaşi **lucru.** Plăcerea ar fi deci scopul ultim care ne determină să atribuim o valoare obiectelor sau acţiunilor noastre. Alţii au replicat că într-o astfel de perspectivă se confundă plăcerea cu acţiunile sau dorinţele: chiar şi fără plăcerea care le acompaniază, am continua să acţionăm la fel. Dorinţa noastră vizează un obiect anume, pe când plăcerea este doar un efect. Indiferent cum se rezolvă această dispută, plăcerea trece drept un lucru care nu mai are nevoie de vreo altă analiză sau justificare. în acest caz, valoarea estetică poate fi considerată un tip special de plăcere. Fie că e

concepută ca un tip special de trăire, fie că trece drept o emoţie comună, plăcerea pare să fie liberă de alte complicaţii.
E greu să explici un mod diferit de a simţi plăcerea, însă ne putem face o idee dacă ne gândim la plăcerea pe care ne-o provoacă lectura unei cărţi bune sau vizionarea unui film de calitate. Spre deosebire de alte plăceri, aceasta poate fi repetată iar şi iar. Nu o epuizăm aşa cum epuizăm plăcerea unei mâncări pe care am consumat-o, şi nici nu trebuie să ne gândim la consecinţe: cititul nu îngraşă. (Aici ar fi necesare nişte precizări: evident, ne putem plictisi de citit, în plus, are şi el nişte consecinţe. Insă plăcerea pe care o resimţim e independentă de aceste consideraţii exterioare. Atunci când citim, nimic (real) nu intervine în plăcerea noastră.) O astfel de plăcere este descrisă uneori ca plăcere „dezinteresată" - ea nu implică interese exterioare. Conceptul de dezinteresare s-a dezvoltat pe parcursul secolului XVIII, la început ca un termen privitor la critică (astfel încât una dintre condiţiile pentru a fi un bun critic era să fii dezinteresat), şi în cele din urmă a fost dezvoltat de Kant ca descriere a judecăţilor estetice propriu-zise. Ulterior, dezinteresarea a ajuns să fie tratată ca un tip de atitudine pe care ţi-o poţi asuma în mod voluntar. Istoria termenului 'dezinteresare' urmează îndeaproape evoluţia esteticii moderne.
Eliberarea de preocupările exterioare e deseori considerată marca plăcerii estetice. Această libertate poate fi înţeleasă în două moduri. Unul dintre ele subliniază independenţa plăcerii estetice faţă de realitate. Moartea lui Hamlet, de pildă, nu este o moarte reală, deci piesa îmi poate produce plăcere fără să mă îngrijoreze faptul că cineva a murit cu adevărat. Plăcerea pe care mi-o oferă piesa e protejată prin însuşi faptul că este vorba despre

o piesă. în acest sens, plăcerea estetică depinde de iluzie, simulare şi artificiu. Un cerşetor adevărat este o problemă socială; un cerşetor dintr-un tablou reprezintă doar un obiect estetic, deci nu constituie o problemă. Astfel, sunt liber să mă bucur de anumite elemente ale unei picturi, care m-ar dezgusta dacă le-aş vedea în realitate, fapt ce ar putea explica diferenţa dintre reacţiile noastre faţă de violenţa fictivă dintr-un film şi violenţa reală din jurnalele de actualităţi. Filmele despre asasinarea lui Kennedy, cum este *JFKal* lui Oliver Stone, reprezintă un divertisment; filmul lui Zapruder despre aceeaşi asasinare, nu[10]. Dacă nu reuşesc să disting corect lumea ficţională de lumea reală, comit o eroare estetică.
Cealaltă modalitate de a distinge plăcerea estetică o consideră mai apropiată de o anumită realitate ultimă decât plăcerile obişnuite. în acest caz, eliberarea ei de preocupările reale nu e disimulare, ci elevaţie. Esteticul este mai real decât experienţa reală, nu *mai puţin* real. De pildă, mişcarea artistică numită suprarealism a încercat să coreleze visele şi dorinţele inconştiente cu imagini verbale şi vizuale pentru a crea o artă aflată dincolo de realitatea obişnuită. Potrivit acestei perspective, plăcerea oferită de experienţa estetică nu se confundă niciodată cu experienţele comune. Este vorba de o realitate superioară, de o suprarealitate. După cum spunea criticul şi esteticianul englez Clive Bell înainte de primul război mondial, cei care au cunoscut piscurile reci şi albe ale artei nu le pot confunda cu văile calde şi primitoare ale experinţei obişnuite. Acest tip de plăcere se apropie de exaltare, de extaz şi de experienţa religioasă sau mistică. în ambele cazuri, plăcerea estetică trece drept o trăire unică şi care justifică valoarea uUimă a experienţei estetice.
Şi totuşi, a continua în aceste direcţii cu privire la judecăţile despre valoarea estetică înseamnă mai mult decât simpla exprimare a plăcerii pe care ne-o provoacă anumite experienţe. Clive Bell nu se putea opri la o ipoteză despre experienţa estetică: el trebuia să meargă mai departe, spre o ipoteză metafizică menită să postuleze faptul că experienţa estetică reprezintă adevărata valoare, pe care religiile se străduiau s-o găsească, dar pe care n-o puteau oferi. Ipoteza lui Bell e puţin exagerată, însă valoarea estetică pură este rareori considerată o simplă formă de plăcere.
[10] Autorul se referă aici la pelicula de amator pe care Zapruder, aflat în mulţime, a surprins asasinarea preşedintelui Kennedy. Filmul de amator al Iui Zapruder a fost ulterior inserat ca imagine document în mai multe ficţiuni cinematografice, printre care şi cea regizată de Oliver Stone (n. tr.).

Ea creează impresia că sistemul nostru de arte inimoase e important din punct de vedere cultural, de exemplu. Civilizaţia este un produs al valorii estetice, la fel de mult ca şi al valorilor morale şi economice. Din acest

punct al discuţiei opiniile încep să devină grandilocvente şi radicale. Artiştii sunt legiuitorii neştiuţi ai lumii, spune Shelley. în evoluţia conştiinţei, valoarea estetică vine chiar înainte de spiritul absolut, spune Hegel (1770-1831). Ce putem face noi cu astfel de afirmaţii depinde în mare măsură de modul în care reacţionăm faţă de tipurile particulare de situaţii estetice. Enunţurile despre valoare sunt greu de separat de instanţierile care furnizează justificarea lor. Hegel fără Beethoven, sau Keats şi Shelley vorbind despre experienţa estetică în absenţa poeziei romantice nu prea au sens. Chiar şi cu nişte instanţieri care să le dea concreteţe, valorile au nevoie şi de un sistem filosofic sau religios care să le însoţească. Luate ca atare, enunţurile despre existenţa unei plăceri estetice ieşite din comun nu preţuiesc mai mult decât simplul entuziasm.
Două distincţii finale ne-ar putea ajuta să înţelegem cum funcţionează termenii de valoare în limbajul nostru estetic. In primul rând, diversele enunţuri privind plăcerea estetică susţin de fapt că valoarea estetică aparţine experienţei înseşi. Trebuie să le deosebim de enunţurile de valoare asemănătoare care aparţin altor domenii. S-ar putea, de pildă, ca plăcerea estetică să ne facă mai buni, sau ca violenţa prezentată la T V să ne facă mai răi. Experienţa estetică reprezintă un mod de a atinge un scop, bun sau rău; în aceste cazuri, valoarea e determinată de scop. în exemplul de mai sus este vorba despre un scop moral, iar rezultatul este o valoare morală. Acum, noi am putea considera că experienţa estetică ar trebui subordonată întotdeauna valorilor morale. Totuşi, luată în sine aceasta este o judecată morală. Atunci când valorile estetice se subordonează unui alt sistem de valori - de cele mai multe ori religioase, politice sau morale - ieşim de pe tărâmul esteticii. în acelaşi timp, o judecată estetică poate separa valoarea estetică de alte tipuri de valori, iar încercările de a o izola sunt ele însele părţi ale unui sistem valoric.
în al doilea rând, noi facem o distincţie între un exemplar reuşit al unei specii şi ceea ce, într-un fel sau altul, are valoare în sine. Este o nouă versiune a problemei privind relaţia dintre scop şi mijloc. Totuşi, în acest caz scopul este definit pe baza unei idei (oricât de vagi) despre ce ar putea constitui o ilustrare perfectă a unui lucru, iar exemplarele particulare sunt judecate după modul în care corespund standardului.

Când arbitrii de la concursurile de flori sau de câini aleg câştigătorul, o fac în baza unor astfel de standarde. Un copoi bun va respecta standardele în mai multe privinţe decât unul nereuşit. în cazul florilor, ar putea fi mai multe tentative de a justifica alegerea în termenii aspectului estetic al plantei, dar în ambele cazuri judecata nu este propriu-zis o judecată de valoare în sensul celor pe care le-am examinat. în acest context, 'bun' înseamnă a te conforma unui ideal. Dacă idealul este arbitrar sau e stabilit pe căi naturale (vezi exemplul perfect al gripei găinii), atunci nu e nevoie să intervină nici o implicaţie de valoare. Dacă standardul e determinat de un ideal de valoare, atunci valoarea instanţierilor mai slabe va coincide pur şi simplu cu unul dintre nivelurile sistemului de valori. Dacă trandafirii sunt un ideal de frumuseţe, atunci un trandafir valoros va fi unul care se apropie de acest standard, iar standardul va fi unul estetic. Dar judecata intermediară nu este încă o judecată de valoare: dacă trandafirul întruneşte sau nu toate criteriile ideale, e o chestiune de fapt. Din acest motiv, în asemenea competiţii judecata poate avea cel puţin un grad de obiectivitate care lipseşte altor situaţii critice şi estetice.

Concluzii

Pe scurt, problema valorii estetice este una complexă. Judecăţile comparative şi cele absolute ne cer să punem anumite trăsături ale obiectelor în relaţie cu un sistem de valori. însuşirile şi valorile diferă, dar pentru a face aceste judecăţi trebuie să găsim un mod de a le pune în legătură. Critica are ca scop atât analiza obiectului, cât şi conectarea trăsăturilor lui la un sistem de valori. Totuşi, uneori artiştii sunt la mâna criticilor. O scală diferită de valori ţine de experienţa estetică în sine. Se consideră deseori că

acest tip de experienţă are o valoare în şi pentru sine, iar o modalitate importantă de a o explicita este în termenii plăcerii. Plăcerea estetică, se spune, este fie distinctă în sine, fie distinctă în sensul că diferă de preocupările obişnuite. Uneori experienţei estetice i se atribuie o valoare şi mai mare, fie ca produs cultural, fie ca o formă cvasi-religioasă de experienţă cu sens. In sfârşit, trebuie să distingem între scopurile ne-estetice şi mijloacele estetice de a le realiza. Asta ne va scoate însă în afara domeniului esteticii, făcându-ne să revenim la sistemul moral sau la tipuri mai arbitrare de judecată.

Problema definiţiei

Una dintre cele mai des întâlnite forme de dezacord critic se naşte în legătură cu întrebarea dacă un obiect ar trebui să fie considerat obiect estetic. în faţa unei încăperi pline de tablouri contemporane, mulţi s-ar întreba dacă vreunul dintre obiectele din incintă merită să se cheme „operă de artă". Unele creaţii sunt menite să împingă limitele artei cât mai departe, şi atunci toate formele de arta sunt puse la îndoială. în secolul XVIII, peisajele florale erau considerate o formă de artă. Multe dintre grădinile de secol XVIII au supravieţuit, dar în acelaşi timp au crescut şi s-au schimbat. Oare operele de artă pot să crească şi să se schimbe? Şi ce se poate spune despre obiectele obişnuite care sfârşesc în muzee? Amforele greceşti erau decorate, însă utilitatea lor principală era să păstreze vinul. Le punem în muzee şi le tratăm ca pe nişte opere de artă, dar dacă fabricanţii lor nu le-au conceput ca artă (şi poate că le lipsea chiar conceptul de arte frumoase, aşa cum îl utilizăm noi), ce ne îndreptăţeşte să le tratăm ca atare? Dar obiectele sacre din biserici? Pot şi ele să fie artă? Dar clădirile? Este arhitectura o formă de artă? Şi ce se poate spune despre filmele fără autor, în sensul obişnuit al termenului? Poate exista artă fără artist?

Uzurile şi abuzurile definiţiilor estetice

Toate aceste întrebări ridică probleme interesante, care i-au preocupat pe mulţi filosofi. Chestiunile legate de definiţia artei şi de termenii criticii au devenit tot mai importante pe măsură ce analiza lingvistică a început să domine filosofia anglo-saxonă, la mijlocul acestui secol. Dacă înţelegerea limbii este cheia spre înţelegerea conceptelor, definiţiile clare ar putea constitui un mod de a înţelege limbajul.

Problemele centrale ale esteticii par să implice judecăţi critice de tipul judecăţilor de valoare pe care tocmai le-am examinat. Aici trebuie făcută totuşi o distincţie importantă. Fără îndoială, a numi un obiect operă de artă trece de obicei drept o formă de celebrare. Folosit fără nici o constrângere, procedeul riscă să nu valoreze mai mult decât atât. Spunem despre o masă care ne-a plăcut că a fost o operă de artă, după cum un joc perfect de baseball poate fi descris în aceeaşi termeni; totuşi,

acestea sunt doar prelungiri ale sensului comun al expresiei 'operă de artă'. Mai important este faptul că, atunci când numim un obiect 'operă de artă', o facem cu intenţia de a-1 plasa într-o categorie, alături de alte obiecte pe care le apreciem ca atare. Astfel, cu rare excepţii, ar fi ciudat să numim un obiect 'operă de artă' dacă nu avem intenţia să-1 apreciem ca artă, cel puţin într-o oarecare măsură.
Cu toate acestea, putem distinge între chestiunea valorii şi întrebarea concretă dacă un lucru este sau nu operă de artă. A spune pur şi simplu despre un obiect că este artă nu îl plasează nicăieri pe scala noastră absolută sau comparativă de valori. Astfel, un lucru poate fi o creaţie artistică fără să fie neapărat foarte valoros. Există lucrări de artă proaste, pe care totuşi am dori să le includem în această categorie; probabil că se presupune întotdeauna o anumită valoare. Ar fi greu să-mi imaginez un obiect pe care să vreau să-1 numesc operă de artă, dar pe care să-1 consider complet irelevant în această privinţă. Totuşi, se pare că există un sens în care cuvântul 'artă' este folosit ca termen clasificatoriu. Termenii clasificatorii nu fac decât să plaseze un obiect într-un grup, sau să-1 excludă. Ei nu implică nimic despre meritele relative sau despre locul obiectelor în cadrul grupului. De pildă, un animal trebuie să fie câine pentru a fi înscris într-un concurs pentru câini, deci cuvântul 'câine' poate fi folosit ca termen clasificatoriu. Asta nu ne spune nimic despre răspunsul la întrebarea dacă un anumit câine are vreo calitate specială; de fapt, e un lucru cert că nu e suficient să fie câine pentru a participa la majoritatea concursurilor - sunt prevăzute anumite condiţii suplimentare, în sine, operaţiunea clasificării nu ne duce prea departe. Ea poate fi cât se poate de arbitrară: putem crea clase de obiecte

specificând pur şi simplu un set de condiţii. „Liga Oamenilor cu Capul Roşu" este o clasă arbitrară dintr-o povestire a lui Sherlock Holmes.

Clasificările ferme reclamă un set de condiţii care să stabilească dacă un obiect aparţine sau nu clasei respective. Avem astfel de condiţii pentru câini şi pentru bărbaţii cu capul roşu. în cazurile dificile, condiţiile trebuie să fie cât se poate de precise şi aplicate cu prudenţă. în atletism, testul de stabilire a sexului foloseşte cromozomi. Când un jucător de tenis profesionist face o operaţie de schimbare de sex, asta ridică o problemă, iar testul trebuie schimbat. Din punctul de vedere al clasificării, important e să avem nişte criterii suficiente pentru a determina apartenenţa la grup. în acest sens, clasificarea este o operaţiune de tipul

'totul sau nimic'. Nu poţi să fii [l]un pic gravidă' sau 'aproape câine', iar testul trebuie să fie suficient pentru a oferi un 'da' sau un 'nu'.

în cazul artei, se pare că acesta e genul de test pe care ni l-am dori. Ne-ar plăcea să putem spune despre unele filme că sunt opere de artă, şi despre altele că nu sunt. Atunci ne-am putea continua activitatea critică având o clasă bine definită de obiecte cu care să lucrăm. Din păcate, chestiunea se dovedeşte a fi **mult** mai dificilă. Problemele care apar ţin de natura definiţiilor. Definiţiile îndeplinesc o mulţime de roluri în cadrul limbajului. De exemplu, unele xunt stipulative - ele specifică faptul că un cuvânt trebuie înţeles într-un anumit sens. Cum îi spune Humpty-Dumpty Alicei, „când folosesc un cuvânt, el înseamnă exact ceea ce vreau eu să însemne - nici mai mult, nici mai puţin". Alte definiţii sunt teoretice. Ele atribuie un înţeles unui termen, în contextul unei teorii. în fizică, de exemplu, termenul 'forţă' nu înseamnă pur şi simplu orice tip de forţă. Ea este produsul dintre masa şi acceleraţia unui corp (F = ma). Alte definiţii sunt persuasive. Când definesc 'MEDICARE' ca fiind „un inutil program guvernamental de sănătate, care avantajează în primul rând instituţiile medicale", totul în această definiţie ar putea fi adevărat, dar cu greu s-ar putea spune că este un mod imparţial de a califica acest program. Definiţia mea e concepută astfel încât să facă o clasificare, într-un manieră care să-i determine pe alţii să fie împotriva acestui program. Cel mai formal tip de definiţie ne oferă totuşi un set de criterii, care ne spun că un termen se aplică unui lucru astfel încât putem cunoaşte la modul esenţial ce anume este lucrul respectiv. Acesta e tipul de definiţie pe care am dori să-1 avem atunci când scopul nostru este să distingem un obiect de altul.

O definiţie formală furnizează condiţiile clasificatorii care sunt atât necesare, cât şi suficiente pentru a identifica orice obiect care este membru al unei clase. O condiţie necesară stipulează faptul că toţi membrii clasei o vor satisface; o condiţie suficientă spune că orice lucru care o satisface va fi membru al acelei clase. Evident, unele condiţii pot fi necesare fără să fie suficiente, iar alte condiţii pot fi suficiente fără a fi necesare. De pildă, a fi copoi e suficient pentru a fi câine şi pentru a participa la un concurs canin. Dar nu e nevoie ca toţi câinii din concurs să fie copoi. A fi mamifer este o condiţie necesară pentru a fi câine, dar de vreme ce pisicile sunt şi ele mamifere, a fi mamifer nu e suficient pentru a participa la un concurs de câini. Pentru a furniza o definiţie

avem nevoie de un anumit set de condiţii care să fie atât necesare, cât şi suficiente; în acest caz, doar obiectele care alcătuiesc acea clasă vor respecta definiţia.

Graţie acestui sistem, unele obiecte pot fi foarte uşor clasificate. De exemplu, dezvoltarea istorică a biologiei şi chimiei este rezultatul schemelor clasificatorii, aşa încât în aceste domenii definiţiile formale funcţionează satisfăcător. Condiţiile necesare şi suficiente pentru ca un element să fie oxigen sau pentru ca o plantă să aparţină grupului *phylum* pot fi formulate cu precizie, în parte şi datorită faptului că de la bun început conceptul de oxigen şi cel de specie de plante au fost gândite astfel încât să ne ofere o clasificare. în geometria plană, existenţa unui set de reguli fundamentale numite axiome ne permite să precizăm cu uşurinţă condiţiile necesare şi suficiente pentru ca un obiect să fie un triunghi dreptunghic. Toate triunghiurile dreptunghice sunt figuri plane cu trei laturi şi cu un unghi interior de nouăzeci de grade. Axiomele ne oferă tipurile de reguli de care avem nevoie. Totuşi, construirea unor definiţii formale care să reziste examinării amănunţite este deosebit de dificilă în afara acestor domenii. Filosoful grec Socrate a căutat definiţii pentru concepte umane importante, cum sunt dreptatea şi prietenia, însă dialogurile sale n-au reuşit să ofere răspunsuri satisfăcătoare. O poveste veche spune că Socrate şi prietenii lui încercau să definească omul; definiţia de la care s-a

plecat a fost cea de „biped fără pene". Cineva a întrerupt discuţia azvârlind în mijlocul grupului un pui jumulit şi spunând „iată omul lui Socrate !".
Totuşi, eşecul lui Socrate în descoperirea definiţiilor pe care le căuta nu trebuie luat ca un eşec filosofic general. Aşa cum Socrate însuşi a arătat, singurul eşec total ar fi dacă asemenea definiţii ar exista, dar noi nici măcar n-am încerca să le găsim. Chiar dacă nu reuşeşte, încercarea de a formula definiţii poate spori înţelegerea noastră despre termenul şi obiectul vizat. Tentativa de a descoperi condiţiile necesare şi suficiente de aplicare a unui termen ne face să analizăm căror obiecte li se aplică acel cuvânt, cărora nu, şi de ce. Chiar dacă nu putem defini în întregime un cuvânt ca 'dreptate', este util de ştiut că el presupune mai mult decât respectarea legii (pentru că legea poate fi nedreaptă) şi mai mult decât respectarea voinţei lui Dumnezeu (pentru că Dumnezeu doreşte ceea ce este just, şi nu face ca un lucru să fie just doar prin simplul fapt că îl doreşte). 'Respectarea legii' nu e o condiţie suficientă, deoarece ea ar

acoperi prea multe acţiuni. 'Respectarea voinţei lui Dumnezeu' ar putea fi o condiţie suficientă dacă Dumnezeu n-ar dori niciodată un lucru nedrept, dar ea nu ar fi şi o condiţie necesară, din moment ce nu dorinţa lui Dumnezeu face ca un act să fie un act de dreptate. Nu este nici o contradicţie în a spune că Dumnezeu a dorit un lucru nedrept - Zeus a făcut-o. Folosim definiţii care să ne ajute să analizăm termenii, chiar dacă nu reuşim să formulăm una atotcuprinzătoare.
Situaţia estetică cea mai evidentă în care ne-ar plăcea să avem o definiţie formală apare atunci când vrem să stabilim dacă un obiect este sau nu o operă de artă. Implicit, în multe situaţii practice şi teoretice vom trata arta în mod diferit. Din punct de vedere practic, de pildă, îi atribuim o condiţie superioară: nu ne aşteptăm ca arta să satisfacă o necesitate economică sau materială. Conservăm anumite clădiri vechi, chiar dacă ele ocupă spaţii comerciale de primă mână. Instalăm sculpturi în spaţii publice şi dezbatem pe marginea întrebării dacă ele ar trebui să rămână acolo sau nu. Scutim arta de anumite obligaţii legale: tablourile care înfăţişează femei nude m muzee nu sunt supuse legilor privind pornografia, dar dacă ar fi expuse pe panouri stradale, ar fi ilegale. Din punct de vedere teoretic, abordăm arta în mod diferit. Dacă o clădire pe care cineva o înveleşte în plastic este artă, încercăm să înţelegem ce se întâmplă. Dacă nu e artă, atunci constituie o contravenţie şi persoana responsabilă va fi arestată. Dacă nu deţinem o cale de a spune dacă un lucru este artă sau nu, nu vom şti ce reguli publice se aplică şi care ar trebui să fie modul nostru corect de abordare.
Situaţiile practice sunt mai puţin importante (deşi mai spectaculoase) decât cele teoretice. Unele obscenităţi şi satire intră în dezbaterea despre ce este şi ce nu este artă, dar puţini dintre noi vor avea parte de astfel de dileme. De obicei ne punem întrebarea cum ar trebui să abordăm unele dintre performanţele cele mai esoterice ale lumii artistice contemporane. Am vrea într-adevăr să ştim cum şi de ce cărămizile de pe podeaua unui muzeu ar trebui privite ca artă, şi nu ca resturi ale unor materiale de construcţii.
Am putea încerca să ne rezolvăm incertitudinea rapid, definind 'opera de artă' ca pe un obiect estetic special conceput, şi apoi definind obiectul estetic ca fiind un lucru care produce sau tinde să producă o experienţă estetică. Asta ar aduce 'opera de artă' mai aproape de ideile de experienţă şi plăcere estetică, pe care le-am discutat mai devreme.

Ceva apropiat acestei concepţii este presupus cu siguranţă în multe din utilizările moderne ale termenului 'artă'. Ca definiţie, aceasta are totodată şi avantajul că păstrează legătura dintre artă şi alte tipuri de experienţă estetică. Totuşi, luată ca atare ea nu ne duce prea departe, deşi dorinţa noastră este în mod sigur să păstrăm legătura între artă şi ideea comună pe care o avem despre emoţia estetică. Dificultatea ţine de faptul că pentru asta ar trebui ca definţia să fie mai independentă de obiectul pe care-1 defineşte decât sunt noţiunile de experienţă sau emoţie estetică faţă de conceptul de artă. Putem înţelege acest lucru dacă ne gândim de la bun început la obiectele care orientează concepţia noastră despre experienţa estetică. Două sunt direcţiile mai importante: operele de artă şi percepţiile naturale. Percepţiile noastre despre natură şi pe care le numim 'estetice' sunt însă tocmai acele percepţii care au cele mai multe în comun cu arta. S-ar putea chiar ca, din punct de vedere estetic, natura să urmeze arta. Tindem să privim natura ca pe un obiect estetic doar atunci când ne aminteşte cel mai mult de un poem sau de un tablou pe care îl cunoaştem şi pe care îl considerăm plăcut din punct de vedere estetic.

Acţionăm astfel încât grădinile şi peisajele noastre să arate ca nişte picturi, şi nu invers, căutăm acele privelişti naturale - flori, peisaje marine etc. - pe care am învăţat să le urmărim în picturi şi în descrieri literare. Aşadar, extragem ideile noastre despre ceea ce este un obiect estetic din experienţa noastră artistică şi din anumite tipuri de percepţie naturală strâns înrudite cu arta. Dacă inversăm procesul şi definim arta drept un obiect estetic, obţinem un cerc foarte strâmt. Identificăm obiectele estetice apelând la experienţele noastre artistice şi la alte experienţe asemănătoare. Apoi, definim arta prin referire la obiectele estetice. Asta este ceea ce se cheamă de obicei o definiţie circulară. Un frate este un congener de sex masculin, iar un congener este fie un frate, fie o soră. N-am reuşit să definesc nici unul dintre termeni. Definiţiile circulare nu sunt întotdeauna rele. Dacă putem crea suficiente ecuaţii verbale, ne putem face o idee despre modul în care este utilizat un cuvânt, iar aceasta poate fi o definiţie bună. Lingviştii şi criticii literari folosesc această metodă, punând laolaltă cât mai multe ocurenţe ale unui cuvânt şi urmărind ce au ele în comun şi cum anume variază. Totuşi, un cerc foarte strâmt nu are valoare informativă; el doar substituie un termen cu altul, fără să adauge nimic niciunuia dintre ei.

Trebuie să ne străduim să ieşim din această circularitate. încercările de definire a 'artei' încep cu unele tentative de a identifica operele de artă pe baza proprietăţilor non-estetice. De pildă, o operă de artă ar putea fi definită ca imitaţie (transpunere) a unui obiect într-un alt mediu, concepută pentru a se obţine plăcere şi pentru a fi expusă. Această definiţie ar acoperi tablourile realiste şi anumite piese muzicale. Romanele, piesele de teatru şi poemele ar putea fi privite ca imitaţii ale acţiunii sau ca enunţuri. (Un poem liric, de pildă, ar putea fi considerat un act de imitare a unui vorbitor care se adresează altcuiva.) Sintagma „într-un alt mediu" exclude operele de artă care au fost imaginate, dar n-au fost niciodată produse: poemele nescrise nu sunt opere de artă. Cea de-a doua condiţie, „concepută pentru a se obţine plăcere şi pentru a fi expusă" este menită să elimine imitaţiile care servesc unui scop comercial. Imaginea unei conserve de supă publicată într-o reclamă de revistă nu este artă, dar tablourile lui Andy Warhol cu conserve de supă ar putea fi.
Simpla încercare de a ajunge la o astfel de definiţie nu poate avea prea mult succes. Ea poate fi lesne criticată din două direcţii. Să ne amintim că o definiţie formală trebuie să ofere atât condiţiile necesare, cât şi pe cele suficiente. Prin urmare, pentru a critica o definiţie formală putem încerca să arătăm că acele condiţii nu sunt necesare şi/sau că ele nu sunt suficiente. Dacă o condiţie nu e cu adevărat necesară, atunci vor exista lucruri pe care le vom accepta ca artă, dar care nu vor îndeplini respectiva condiţie. (Propoziţia „dacă asta este artă, atunci ea este/în mod necesar/...." va fi falsă.) Spunem că definiţia este prea îngustă; ea exclude lucruri pe care nu am vrea neapărat să le excludă, şi nu include tot ce ar trebui să includă. Să presupunem că suntem de acord că o anumită muzică non-programatică este artă, deşi ea nu imită nimic. în acest caz, definiţia supusă judecăţii noastre nu se aplică muzicii respective, deci e prea îngustă (iar afirmaţia „dacă nu este o imitaţie, atunci nu este muzică" este falsă). Dacă o condiţie nu este cu adevărat suficientă, atunci ea va include lucruri despre care nu avem impresia că ar fi artă. Aplicarea acestei condiţii ar însemna să spunem că *X* este artă atunci când nu suntem de părere căXar trebui inclus în această categorie. Afirmaţia că respectiva condiţie este suficientă include prea multe lucruri. Spunem despre astfel de definiţii că sunt prea largi - ele includ mai mult decât ar trebui. Cineva care poate scoate triluri poate fi capabil să imite păsări, poate obţine

plăcere din această activitate şi poate fi dispus să-şi expună talentul cu orice ocazie. Pare totuşi îndoielnic ca noi să dorim includerea trilurilor în categoria 'artă'; prin urmare, statutul de imitaţie concepută pentru a obţine plăcere şi pentru a fi expusă nu e suficient pentru ca un lucru să fie artă. Luată ca o condiţie în sine, e insuficientă, iar definiţia noastră este prea largă. (Afirmaţia „dacă acesta este un tril, atunci este artă" e falsă.) Evident, o definiţie poate fi prea largă şi prea restrânsă în acelaşi timp. Ea poate să includă prea mult, şi în acelaşi timp să lase pe dinafară lucruri care ar trebui incluse. Nu putem decât să conchidem că această definiţie nu reuşeşte să ofere nici condiţiile necesare, şi nici pe cele suficiente.
Totuşi, dacă îl privim ca pe o încercare de a defini arta, din exemplul nostru se desprind două chestiuni suplimentare. în primul rând, remarcăm o nouă posibilitate de a îmbunătăţi această definiţie - putem adăuga mai multe condiţii. Condiţiile suplimentare ar elimina, de pildă, trilurile. Pentru ca un lucru să

fie artă, ar fi suficient (1) să fie o imitaţie, (2) să fie conceput pentru a obţine plăcere şi pentru a fi înfăţişat altora şi (3) să respecte condiţia de a nu fi un tril. Am putea adăuga nişte condiţii alternative - ca obiectul respectiv să fie ori o imitaţie, ori o expresie formală, de pildă. Astfel de încercări de a îmbunătăţi definiţiile sunt foarte probabil primejdioase. Fiecare nouă condiţie, adăugată disjunctiv (adică legată de conjuncţia 'sau') pentru a acoperi ceva ce am lăsat pe dinafară, va include mai multe lucruri şi astfel s-ar putea să includă prea multe. Fiecare încercare de a restrânge condiţiile riscă să lase descoperite lucruri pe care le-am inclus anterior. Cu cât adăugăm mai multe condiţii, cu atât definiţia devine mai complicată şi mai specializată. Ea tinde să se adapteze la fiecare nou exemplu într-o manieră specială. Spunem despre astfel de definiţii că sunt definiţii 'ad-hoc' - ele se aplică doar cazurilor pe care a trebuit deja să le explicăm, aşa încât nu funcţionează cu adevărat şi nu ne spun nimic nou.

O altă problemă este aceea că termenii teoretici au tendinţa să se strecoare în definiţiile noastre. Am încercat aici să definim arta ca imitaţie. 'Imitaţie' pare un cuvânt cu un înţeles destul de simplu. O imitaţie este ceva care seamănă cu altceva fără să fie identic cu acel lucru; este o copie. însă aplicat artei, cuvântul 'imitaţie' tinde să preia sensuri speciale, în ce sens muzica sau o clădire constituie o imitaţie? Oare un roman copiază ceva? Pentru ca definiţia să fucţioneze, avem nevoie de o teorie

a imitaţiei care să descrie mult mai mult decât simplul proces de desenare a unui tablou, care poate fi recunoscut ca reprezentare a unui alt lucru sau ca o copie a vreunui alt obiect. 'Imitaţia' devine un termen teoretic cheie. Cu cât termenul este mai important, cu atât ne va fi mai greu să includem în definiţia noastră toate sensurile corecte şi toate limitele pe care le stabileşte teoria. Definiţiile au tendinţa agasantă de a ne conduce doar spre şi mai multe definiţii.

în sfârşit, am putea începe să credem că am ales un punct de plecare greşit. Intenţia noastră era să distingem arta de non-artă, şi prin urmare am construit o definiţie a 'artei'. Problemele noastre au apărut datorită faptului că există atât de multe tipuri diferite de artă încât, imediat ce am explicat unul, am şi creat o problemă legată de un altul. Cu toate astea, nu toţi termenii au o singură definiţie. Una dintre variante ar fi să privim fiecare definiţie ca pe o listă într-un sumar. O definiţie perfectă ar putea coincide cu o listă completă a tuturor lucrurilor pe care un termen le desemnează. Am putea defini noţiunea de „cetăţean al Angliei în anul 1089'" printr-o listă (un recensământ) de tipul Domesday Book. Doar cei listaţi în carte sunt cetăţenii Angliei în anul 1089, astfel încât lista reprezintă un set de condiţii necesare şi suficiente. Pentni a vedea dacă o persoană este pe listă nu trebuie decât s-o căutăm; cine este pe listă satisface condiţiile, oricine altcineva, nu. în acest caz, semnificaţia expresiei 'cetăţean al Angliei în 1089' este pur şi simplu lista tuturor cetăţenilor ale căror nume au în comun particula '-ors'. Este ceea ce se cheamă uneori definiţie disjunctivă sau extensională. Putem privi orice termen generic ca având o definiţie generică, alcătuită din mai multe definiţii specifice. Unii termeni. îi folosim pentru a grupa categorii de lucruri mai bine definite. în acest caz, am putea trata 'arta' ca pe un termen generic, încercând în schimb să definim lucruri ca 'roman', 'poezie', 'piesă', 'tablou' etc. Nu e neapărată nevoie să existe doar un singur set de condiţii care să se aplice la tot ce înseamnă artă. Totuşi, definiţiile disjunctive nu fac decât să amâne problema. Exceptând cazurile în care putem coborî la numele specifice anumitor indivizi (cum sunt cetăţenii din Domesday Book), tot va trebui să oferim definiţii ale termenilor care să satisfacă cerinţele noastre. Acest lucru nu pare mai uşor de obţinut în cazul termenilor 'roman' şi 'tragedie', decât este pentru 'operă de artă'. De la un punct încolo, ar trebui să bănuim că dificultăţile pe care le întâmpinăm în definirea unor termeni estetici strategici semnalează faptul

că aceştia nu seamănă prea mult cu termeni ca 'triunghi dreptunghic' şi 'oxigen'. Dacă aşa stau lucrurile, se poate spune că am aflat foarte multe despre limbajul nostru estetic şi că nu trebuie să ne aşteptăm să găsim vreodată definiţii formale ale termenilor lui.

Esenţialism, anti-esenţialism şi definiţiile esteticii

Nu este locul aici să încercăm toate definiţiile, şi nici chiar toate tipurile majore de definiţii. Istoria esteticii oferă numeroase încercări diferite de a formula definiţii. Cele mai multe dintre ele sunt rezultatul unor teorii estetice particulare. Toate au fost discutate pe larg, şi toate au o trăsătură comună: pleacă de la premisa că operele de artă şi experienţele estetice au nişte trăsături esenţiale. Prin urmare,

toate sunt teorii esenţialiste. Pe vremuri se considera (mai mult sau mai puţin) că orice lucru care poate fi tratat în manieră filosofică trebuie să aibă nişte trăsături esenţiale. Dacă, de pildă, există o filosofie morală, înseamnă că toate actele corecte din punct de vedere moral şi calitatea unei acţiuni de a fi moralmente corectă au ceva în comun. Dacă există o filosofie a ştiinţei, înseamnă că teoriile ştiinţifice discută o realitate a cărei esenţă poate fi descrisă. Teoriile esenţialiste nu presupun faptul că noi *cunoaştem* aceste trăsături esenţiale despre care vorbim; adeptul esenţialismului în artă susţine însă că există anumite trăsături ale experienţei estetice ere sunt esenţiale, şi că arta în ansamblul ei împărtăşeşte aceste trăsături comune. Altminteri, se spune, nu am putea folosi termenii 'estetică' şi 'artă' ca pe nişte termeni cu sens.
însăşi ideea că în cele din urmă estetica ar trebui abordată în termeni esenţialişti este pusă în discuţie. Această reconsiderare a diferitelor forme de esenţialism filosofic reprezintă una dintre contribuţiile majore ale lui Ludwig Wittgenstein (1889-1951) şi ale adepţilor lui. Două argumente diferite atacă premisa esenţialistă. Primul susţine că, indiferent cât de atent sunt construite definiţiile noastre, ele par să lase în urmă ceea ce se întâmplă cu adevărat în lumea artei. Dacă procesul definirii ne-ar aduce într-adevăr mai aproape de înţelegerea artei, atunci, chiar dacă nu am avea o definiţie perfectă, tot ar trebui să începem să înţelegem ce înseamnă arta şi încotro merge ea. Ar trebui să descoperim că definiţiile noastre includ şi noile forme de artă, pe măsură ce ele apar. în schimb, noile forme artistice forţează în mod constant

schimbarea definiţiei. Tablourile nu mai trebuie să reprezinte ceva, muzica nu mai trebuie să respecte regulile armoniei. Romanele şi piesele de teatru nu mai trebuie să aibă un început, un mijloc şi un sfârşit, operele de artă nu mai trebuie să fie eterne. Faptul că definiţiile nu explică totul s-ar putea să nu fie decât o slăbiciune a mijloacelor noastre filosofice. Problema este că definiţiile noastre nici măcar nu aproximează ceea ce se petrece în lumea artei. Trebuie deci să ne punem întrebarea dacă există nişte trăsături esenţiale ale operelor de artă.
în al doilea rând, se dovedeşte că două dintre trăsăturile propuse ca esenţiale sunt ele însele problematice. Am văzut mai devreme că predicatele estetice funcţionează mai degrabă ca nişte metafore decât ca nişte simpli termeni care desemnează proprietăţi ale obiectelor. Dacă aşa stau lucrurile, atunci căutarea unor trăsături non-estetice care să fie esenţiale pentru reacţiile estetice pleacă de la o neînţelegere privind trăsăturile artistice. Scriitorii clasici credeau că anumite proporţii par frumoase pentru un observator obişnuit. Aceste proporţii corespund ideilor clasice de armonie şi frumuseţe. In secolul XIX, de exemplu, pictorul şi gravorul William Hogarth (1697-1764) susţinea că linia curbă, senzuală este o condiţie necesară a frumuseţii. El şi-a ilustrat teoria cu gravuri. Totuşi, ca şi definiţia omului ca biped lipsit de pene, gravurile lui Hogarth pot fi uşor parodiate. Armonia şi senzualitatea sunt proprietăţi estetice descrise prin predicate estetice. încercarea de a le lega de o anumită formă a liniei sau de un anumit raport matematic ne obligă din nou să încercăm să înţelegem predicatele estetice în termenii unor proprietăţi non-estetice. Definiţiile esenţialiste nu reuşesc să surprindă trăsăturile estetice.
Presată de aceste critici, estetica s-a distanţat de încercările de-a oferi definiţii formale. Nu toţi termenii trebuie să aibă la bază definiţii esenţialiste pentru a avea sens. Am văzut că predicatele estetice reclamă interpretări metaforice şi că nu respectă o serie de reguli. în mod similar, substantivele pe care le descriu aceste predicate sunt flexibile. A spune despre o carte oarecare că este un roman înseamnă tot să clasifici cartea; totuşi, nu e obligatoriu ca membrii acestei clase să aibă măcar o trăsătură în comun cu toţi ceilalţi membrii ai clasei romanelor. Pe baza asemănării cu ceea ce intră deja în componenţa clasei, se mai pot adăuga şi alte lucruri. Cu cât se adaugă mai mulţi membri, cu atât creşte posibilitatea altor includeri. Ne putem închipui că am începe cu un mic grup de opere -
să zicem, romanele clasice de secol XVIII. Ulterior, în secolul XIX, romanele istorice au lărgit sfera semantică a cuvântului 'roman'. Cu cât se scriau mai multe romane, cu atât erau incluse în această categorie romanele cărora le lipsea intriga tradiţională. O dată ajunşi la romanul contemporan, nici una din trăsăturile esenţiale prezente în romanele de început nu mai trebuie incluse. Termenul 'roman' s-a extins. Totuşi, el continuă să fie un termen clasificatoriu util. Lucrurile insuficient de asemănătoare cu cărţile intrate deja în categoria romanelor nu pot fi incluse -deci opere de tipul romanului non-ficţional

al lui Truman Capote *Cu sânge rece* pot fi incluse, însă textul de faţă, nu. El nu seamănă suficient de mult cu un roman ca să fie un candidat plauzibil.
Termenii care clasifică lucrurile permiţând în acelaşi timp extinderea sensului lor se numesc 'termeni deschişi'. Ei exclud unele obiecte şi includ altele. Diferenţa constă în faptul că nu se aplică nici un set de condiţii necesare şi suficiente, astfel încât nici o definiţie formală a termenului respectiv nu este posibilă. în absenţa unei definiţii formale, sunt necesare diverse mijloace pentru a stabili la ce se referă şi la ce nu se referă un termen. Avem în continuare nevoie de criterii, însă ele trebuie să se bazeze pe ceea ce există deja. De exemplu, pentru a susţine că o nouă dperă este un roman trebuie să fim gata să arătăm în ce mod seamănă ea cu alte lucruri despre care se ştie deja că sunt romane. Ne deplasăm dinspre paradigme spre extinderi ale lor, pe baza criteriilor de similitudine. Vor exista întotdeauna câteva opere al căror statut, în baza acestei metode, va fi îndoielnic. Acestea sunt „cazurile limită". Cu timpul, astfel de cazuri tind ori să fie promovate în interiorul clasei, ori să fie excluse, în prezent, de pildă, „romanizările" făcute pe baza filmelor pot fi astfel de cazuri limită: sunt ele simple scenarii extinse, sau ar trebui considerate creaţii independente? Chestiunea nu va fi tranşată printr-o definiţie, ci prin practica lecturii şi a scrierii unor astfel de opere.
Modul de aplicare a termenilor deschişi în estetică depinde de examinarea a ceea ce uneori se numeşte „practica" artiştilor şi a criticilor care se ocupă de problemele esteticii. Am dezvoltat un concept de artă vag, dar funcţional - este deschis amatorilor, ca şi profesionştilor. Ideea de practică presupune că ceea ce se întâmplă efectiv este mai important decât nişte teorii abstracte despre artă. Termenii sunt puşi la lucru. Ei lucrează pentru noi în sensul că descriu şi comunică ceea ce facem; activităţile care presupun limbajul şi utilizarea limbajului determină

sensul lor, astfel încât, pentru a afla ce înseamnă un termen sau cum ar trebui să construim criteriile de clasificare, trebuie să examinăm mai întâi practicile artistice efective, aşa cum se desfăşoară ele. Iarăşi, asta nu înseamnă că tot ceea ce se face este acceptat în mod necritic. Din acest motiv apar cazurile limită. O greşeală în care putem cădea lesne, dacă menţinem această abordare, este aceea de a lua în considerare doar practicile contemporane. Pentru a nu fi haotice, conceptele deschise trebuie privite atât din perspectiva istorică, cât şi din cea a prezentului. Dar în loc să căutăm condiţiile esenţiale, noi mergem într-o altă direcţie: privim utilizările istorice şi pe cele actuale ale termenilor ca şi cum ar fi apărut efectiv în operele celor care emit teorii şi produc obiecte estetice. Abia apoi putem lua o decizie pertinentă în privinţa întrebării dacă o nouă aplicare a unui substantiv estetic este sau nu întemeiată.
Recunoaşterea termenilor deschişi a condus la suspiciunea că teoria estetică tradiţională, cu aşteptările ei privind proprietăţile esenţiale şi existenţa unor legături definibile între limbajul estetic şi cel non-estetic, constituie ea însăşi o greşeală. Dacă tot ne obţinem conceptele estetice analizând practicile din lumea artistică, oare nu ne-am putea descurca şi fără teorii? în acest caz, ar trebui să ne urmăm intuiţiile pentru a face judecăţi estetice, şi ar trebui să ne 'ascuţim' aceste intuiţii scufundându-ne chiar în lumea artei. Estetica şi filosofia artei au apărut în secolul XVIII ca o încercare de a-i găsi emoţiei un loc în lumea raţională şi empirică a filosofiei. Poate că ar fi trebuit să declarăm sfârşitul esteticii o dată cu sfârşitul acelei epoci de filosofare, spune în continuare argumentul contemporan. Estetica ar fi înlocuită de diverse cercuri de amatori şi de profesionişti, fiecare cu propriile seturi de criterii în evoluţie, iar unei astfel de libertăţi estetice n-ar trebui să i se fixeze limite.
Totuşi, cred că e prematur să abandonăm rolul teoriei. Chiar dacă recunoaştem diversitatea practiciLor estetice, ar trebui să recunoaştem şi implicaţiile teoretice ale utilizării limbajului în interiorul acestor practici. Atunci când folosim sau inventăm o descriere a unui obiect estetic, facem două lucruri: scoatem în evidenţă obiectul respectiv, integrându-1 în practicile noastre curente, şi deschidem calea apariţiei unor descrieri, atât pozitive, cât şi negative, bazate pe aceste practici. Să spunem că aş descrie, de pildă, o carte nouă ca fiind un roman postmodern. Mai întâi, am precizat că respectiva carte ar trebui inclusă în categoria romanului, categorie care merge înapoi spre toate romanele scrise anterior, şi prin

intermediul lor, spre istoria ficţiunii în proză. Indiferent că am reuşit sau nu ca această carte să fie acceptată drept roman, ipotetic vorbind am plasat-o în rândul romanelor prin simplul fapt că am vorbit despre ea în acest mod. în al doilea rând, am combinat limbajul estetic astfel încât am creat nişte

posibilităţi teoretice. Un lucru este sau nu postmodern, şi, prin extensie, unele lucruri nu sunt postmoderne în aşa fel încât să poată fi inclus aici şi romanul modern. De fapt, modul în care folosesc termenul schimbă profilul teoretic al romanelor pre-moderne şi moderne. Romane care înainte erau doar moderne au acum în plus calitatea de a fi ne-post-moderne. Construind categorii şi susţinând includerea sau excluderea în aceste categorii pe care le inventăm continuăm să facem teorie estetică. Acest mod de a concepe teoria a deschis noi posibilităţi de a aborda definiţiile. Definiţiile care reclamă condiţii necesare şi suficiente bazate pe termeni non-estetici s-au dovedit a avea valoare informativă, dar sunt greu de construit. O dată ce am recunoscut caracterul deschis al termenilor estetici, ne putem întoarce la definiţii şi putem include practica noastră estetică în procesul de definire. O activitate cum este discutarea unui obiect în termeni estetici creează o relaţie între limbajul estetic şi obiectul respectiv. Putem căuta noi modalităţi de a include acest proces-creator-de-relaţii într-o definiţie. în acest caz, definiţiile noastre s-ar baza nu pe proprietăţi non-estetice esenţiale, ci pe relaţii esenţiale între utilizatorii limbajului estetic şi obiectul descrierii lor.

O propunere interesantă în această direcţie a debutat cu ideea că există utilizatori ai limbajului estetic care alcătuiesc un grup vag, insuficient definit, însă coerent, numit 'lumea artei.' Din această perspectivă, o operă de artă este exact ceea ce membrii acestei lumi preferă ca subiect atunci când vorbesc despre artă. Conversaţia lor nu trebuie să transforme un obiect într-o operă de artă bună sau proastă; ei pot chiar să nu convingă pe nimeni să-i ia în serios. însă prin faptul că fac parte din 'lumea artei', şi pentru că fac gestul de a numi un lucru drept artă, ei instituie obiectul de artă. Această opinie se mulţumeşte să reducă pur şi simplu opera la orice ar dori cineva să numească drept artă, şi asta deoarece, pentru a face operaţiunea de numire, este nevoie de o practică prealabilă în domeniul artei şi fiindcă oricine numeşte un lucru 'artă' îşi asumă riscul de a-şi pierde statutul în cadrul comunităţii artistice. Este necesar şi ca limbajul folosit să aibă o funcţie performativă, iar asta înseamnă că obiectul nu este doar descris, ci şi modificat prin

însuşi actul formulării descrierii. Unele limbaje îndeplinesc într-adevăr această funcţie performativă. Ceremoniile, ritualurile şi unele tipuri de declaraţii de autoritate depind de ea. Exemple tipice sunt rostirea jurământului marital de către preoţi, împărţirea sancţiunilor de către arbitrii şi acordarea cetăţeniei de către oficiali. Totuşi, aceasta este o definiţie foarte deschisă şi non-restrictivă, bazată pe relaţia dintre utilizatorii limbajului şi obiectele la care ei se referă.

O astfel de definiţie continuă să pară prea largă chiar şi în variantele cele mai simple. Ea include tot felul de obiecte lipsite de orice valoare estetică evidentă, şi nu e sigur că funcţia performativă poate fi extinsă atât de mult fără a avea unele criterii mai riguroase de apartenenţă la lumea artei. La urma urmei, nu devii arbitru prin simpul fapt că subscrii la această calitate. Trebuie să fii numit. Aşadar, probabil că definiţia are nevoie de o revizuire, şi nu este sigur că acest lucru poate fi făcut fără a pierde din avantajele ei.

O sugestie ar fi să distingem între a transforma un obiect într-un obiect estetic şi a-1 transforma într-o operă de artă. Pentru a fi o operă de artă un obiect trebuie să promoveze un set complex de condiţii, însă pentru a fi un obiect estetic ar putea fi suficient să fie semnalat într-un anumit mod de către un membru al lumii artei. în acest caz, modelul lingvistic necesar nu este unul performativ, ci unul imperativ. Este un mod de a lărgi extensiunea lingvistică a termenului, creând un nou criteriu pentru aplicarea şi includerea lui într-o clasă. Rămâne de stabilit dacă sensul imperativ va fi respectat şi obiectul va fi inclus în practica lumii artei. Din această perspectivă, operaţiunea ar decurge în felul următor. Cineva indică un anumit lucru - să zicem o nouă carte - ca fiind un obiect estetic, tratându-1 în mod explicit sau implicit ca pe un roman. Acest lucru s-ar putea face prin gestul de a-1 numi 'roman', descriindu-1 pur şi simplu în maniera în care sunt descrise romanele, sau tratându-1 ca pe un roman, poate scriind o recenzie pentru rubrica de cronici literare a unei publicaţii. Această acţiune - de a indica un lucru drept obiect estetic - are două părţi. Prima clasifică noua carte. Această secvenţă se realizează imediat ce o persoană consimte să joace după regulile lingvistice propuse de vorbitor. Prin urmare, vorbitorul rosteşte o comandă, iar ascultătorul este de acord să respecte regulile, oricât de temporar ar fi acest consens. Din acest moment, ne aflăm în lumea artei şi jucăm după regulile ei - de bine, de rău, cartea a devenit obiect estetic.

Ulterior, el devine subiectul unei comparaţii privind clasificarea, puterea de convingere şi succesul noii cărţi. Dacă sunt îndeplinite toate (sau suficient de multe) condiţii, cartea reuşeşte să devină un roman şi în acelaşi timp schimbă aria de referinţă a ceea ce numim 'roman'. Obiectul estetic a devenit o operă de artă. Pătrundem din nou pe teritoriul teoriei şi al istoriei artei." Toate acestea par indisolubil legate de teorie, şi prin unnare, anunţul dispariţiei teoriei estetice este prematur.

Concluzii

Am început prin a examina diverse tipuri de definiţii: definiţii formale, care reclamă condiţii necesare şi suficiente, definiţii persuasive şi teoretice, care stabilesc modul de utilizare a unui termen, şi definiţii deschise, care permit cazuri limită şi schimbări de sens. Definiţiile sunt importante, atât timp cât vrem să distingem arta de non-artă. Căutarea definiţiilor în estetică începe de la premise esenţialiste, cum ar fi aceea potrivit căreia utilizarea expresiei 'operă de artă' reclamă unele carac-teristici sau trăsături esenţiale. Premisele esenţialiste sunt contestate în estetica contemporană, şi s-a pus chiar întrebarea dacă teoria estetică este posibilă. Probabil că nu avem nimic mai mult decât un şir de practici. Practicile din lumea artei şi relaţiile dintre membrii acesteia şi posibilele opere de artă deschid totuşi noi posibilităţi. O definiţie a artei poate fi evaluată nu pe baza proprietăţilor esenţiale, ci pe baza limbajului performativ şi a acţiunilor membrilor 'lumii artei'. Chiar dacă acest tip de definiţie se dovedeşte prea simplu, el deschide noi posibilităţi teoriei estetice. Ca să putem menţine distincţia dintre artă şi non-artă am fost nevoiţi să luăm în considerare istoria şi relaţiile comparative dintre numeroase realizări estetice. Se pare totuşi că a meritat. Nu vrem să fim refractari în faţa niciunor posibilităţi noi. Totodată, nu vrem să fim nici atât de deschişi încât să ne pierdem toate standardele şi distincţiile. Unele lucruri sunt artă; ele se nasc pe căi care sunt importante pentru noi. Alte lucruri nu intră în această categorie - apar şi dispar fără nici o pierdere, sau corup pur şi simplu lumea artei cu produse inferioare. A preciza diferenţa e o chestiune care ţine de distincţiile clare, de perspectiva

Voi reveni asupra instituţiilor şi imperativelor în secţiunea intitulată -.Instituţiile şi rolul publicului", din capitolul 4.

istorică, de clasificarea comparativă şi, în cele din urmă, de judecăţi şi definiţii. Acesta este şi scopul limbajului nostru estetic.

Referinţe şi sugestii de lectură **Frumosul**

Modul în care Platon tratează frumosul şi arta variază. Descrierea dată frumosului în textul de faţă pleacă de la discuţiile cuprinse în dialogurile *Hippias Maior* (Platon, *Opere,* voi.II, Bucreşti: Ed.Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, traducere de Petru Creţia), *Banchetul* (Timişoara: Editura de Vest, 1992, traducere de C. Papacostea) şi *Phaidros* (Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, traducere de Gabriel Liiceanu). Teoria metafizică a frumosului apare cel mai clar în Plotin, *Enneadele 1.6.* Pentru o teorie modernă a frumo sului, vezi George Santayana, *The Sense of Beauty* (prima ediţie, 1896; New York: Dover, 1955). în estetica recentă, două analize influente ale frumosului sunt oferite de Mary Mothersill, în *Beauty Restored* (Oxford: Oxford University Press, 1984) şi Guy Sircello, în *A New Theory of Beauty,* (Princeton: Princeton University Press, 1975).

Gustul

Teoriile despre gust erau foarte răspândite în secolul XVIII. Una dintre cele mai influente analize a gustului ca simţ este cea a lui Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Origins ofOurldeas of Beauty and Virtue* (London: J. Darby, 1725); selecţii au apărut în multe dintre antologiile menţionate în *Sugestiile de lectură* de la sfârşitul Introducerii. Problemele judecăţii şi ale gustului sunt discutate în textul lui David Hume, „On the Standard of Taste" (1757), text de asemenea inclus frecvent în antologii. Identificarea sentimentului estetic începe cu Alexander Baumgarten, însă cea mai influentă distincţie între intuiţia estetică şi ideile conceptuale şi cele practice poate fi întâlnită în *Critica Facultăţii de Judecare* (prima ediţie 1790; Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981,

traducere de Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu), în special §§10-17. Ideea 'gustului' ca 'bun gust' este interesant susţinută de George
Santayana în *Reason in Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1905). Analize recente ale gustului includ „Aesthetic Concepts" a lui Frank Sibley, în *Philosophical Review* 68 (1959): 351-373 şi Ted Cohen, „Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position", în *Theoria* 39 (1973): 113-152.

Sentimentul estetic

O abordare psihologică a emoţiei estetice constituie tema principală a clasicului eseu al lui Edward Bullough, „Psychical Distance' as a Factor in Art and as Aesthetic Principie", în ***British** Journal ofPsychology 5* (1912): 87-118, de asemenea frecvent antologat. *în Art* (New York: Capricorn Books, 1958), Clive Bell combină la rândul lui emoţia estetică şi abordarea critică formală.

Predicatele estetice

Descrierea estetică şi metaforele

Aria lucrărilor dedicate metaforei este extrem de vastă. O antologie **utilă** este cea editată de Mark Johnson, *Philosophical Perspectives on Metaphor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981). Vezi şi Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor* (Toronto: University of Toronto Press, 1977); Philip Wheelwright, *Metaphor andReality* (Bloomington: Indiana University Press, 1962); şi Colin Turbayne, *The Myth of Metaphor* (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1971).

Utilizarea predicatelor estetice

Printre cele mai cunoscute analize ale predicatelor estetice se numără eseul lui Sibley „Aesthetic Concepts", pe care l-am amintit anterior. Vezi Şi Isabel C. Hungerland, „The Logic of Aesthetic Concepts", în *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 36 (1963): 43-66, şi J.O. Urmson, „What makes a Situation Aesthetic?", în *Proceedings of the Aristotelian Society,* Supplementary Volume 31

(1957): 75-92. Pentru limbajul critic, ca punct de plecare vezi Paul Ziff, „Reasons in Art Criticism", în Israel Scheffler (ed.), *Philosophy and Education* (Boston: Allyn and Bacon, 1958). Problema definiţiilor a fost discutată pe larg. Un bun început este textul lui Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art", *Philosophical Review* 63 (1953): 68-78; Joseph Margolis, „Mr.Weitz and the Definition of Art", *Philosophical Studies* 9 (1958): 88-94, şi Monroe Beardsley, „The Definition of the Arts", în *Journal ofAesthetics and Art Criticism* 20 (1961): 175-187. Printre cele mai recente lucrări pe această temă se numără cartea lui Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca: Corneli University Press, 1991).

Critica şi termenii de valoare

Citatul din Rene Descartes reprezintă fraza de început a Părţii I din *Discurs asupra metodei.* Vezi Rene Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine raţiunea şi de a căuta adevărul în ştiinţe* (Bucureşti: Editura Academiei Române, 1990, traducere de Daniela Rovenţa-Frumuşani şi Alexandru Boboc). Termenul 'metacritică' a fost introdus de Monroe Beardsley în lucrarea sa fundamentală, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958; retipărit la Indianapolis; Hackett, 1981).

Judecata şi valoarea estetică

Două tratări recente ale valorii estetice sunt *Evaluating Art* de George Dickie, (Philadelphia: Temple University Press, 1988), şi *Aesthetic Value* de Alan H. Goldman (Boulder, CO: Westview Press, 1995).

Valoarea emoţiei

în *Critica facultăţii de judecare,* §§ 3-5, Immanuel Kant distinge între două tipuri de plăcere; 'dezinteresarea' este termenul prin care Kant separă esteticul de tot ceea ce are un scop. Ipotezele estetice şi metafizice

ale lui Clive Bell pot fi întâlnite în cartea sa *Art* (analogia cu vârfurile şi văile munţilor este la pagina 31). Afirmaţia lui Shelley, potrivit căruia poeţii sunt legiuitorii neştiuţi ai lumi, figurează în Percy Bysshe Shelley, „Defence of Poetry", în *Criticism: The Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate (New York: Harcourt, Brace & World, 1952): 429-435. în ce-1 priveşte pe Hegel, vezi G.W.F. Hegel, *Enciclopedia Ştiinţelor Filosofice,* Partea a treia, *Filosofia spiritului*, (Bucureşti: Editura Academiei, 1966, traducere de constantin Flora).

Problema definiţiei

Uzurile şi abuzurile definiţiilor estetice

Pentru a avea un oarecare punct de sprijin în lucrul cu definiţiile, studenţii ar trebui să consulte una dintre numeroasele lucrări introductive în logică sau în gândirea critică, cum ar fi de pildă cartea lui Francis Dauer, *Criticai Thinking* (Oxford: Oxford University Press, 1989).

Esenţialism, anti-esenţialism şi definiţiile estetice

Problemele esenţialismului în estetică sunt discutate de Morris Weitz în „The Role of Theory in Aesthetics", în *Journal ofAesthetics and Art Criticism* 15 (1956): 27-35, şi de către Maurice Mandelbaum, „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", în *American Philosophical Quarterly* 2 (1965): 219-228, ambele texte fiind frecvent antologate. Definiţia liniei frumoase, dată de Hogarth, poate fi găsită în *William Hogarth, The Analysis of Beauty* (prima ediţie 1753; Oxford: Clarendon Press, 1955). O versiune a 'practicii' artistice poate fi găsită în Ludwig Wittgenstein, *Lecţii şi convorbiri despre estetică, psihologie şi credinţa religioasă* (Bucureşti: Editura Humanitas, 1993, traducere de Mircea Flonta şi Adrian-Paul Iliescu). Conceptul de practică a fost în mod decisiv dezvoltat de către Richard Wollheim în *Art andlts Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), şi de către Arthur Danto în *Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981) şi în *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986). Modul în care limbajul

creează noi posibilităţi teoretice este discutat de Danto în „The Artworld", *în Journal ofPhilosophy* 61 (1964): 571-584. George Dickie a dezvoltat posibilităţile definiţiilor relaţionale în *Art and the Aesthetics: An Instituţional Analysis* (Ithaca: Corneli University Press, 1974). în ce mă "priveşte, am analizat şansele unei analize imperative a cadrului instituţional şi a distincţiei între obiectele estetice şi operele de artă în *Aesthetic Objects and Works of Art* (Wolfesboro, NH: Longwood Academic Press, 1989).

Analiza estetică şi obiectul ei

Analiza formală

Limbajul nostru estetic şi teoriile noastre ar trebui să poată fi formulate în contextul istoriei şi al practicilor curente din lumea artei. Estetica nu se limitează la artă. Aşa cum am văzut, unele teorii pornesc de la conceptul de frumos, şi nu de la cel de artă. Chiar dacă 'arta' este termenul central, el

poate fi extins pentru a include şi obiecte naturale. Indiferent de modul în care se prezintă teoriile noastre, pentru ca ele să fie convingătoare trebuie să dovedim că pot fi aplicate tuturor lucrurilor pe care lumea artei e nevoită să le ia în considerare. Judecata teoretică poate fi una negativă. Dacă nu suntem de acord cu faptul că unele afirmaţii contemporane privitoare la artă sunt justificate, teoria poate încerca să demonstreze contrariul. De pildă, chiar dacă dorim să respingem 'arta pop' şi 'arta performativă', tot ar trebui să analizăm aceste pretenţii artistice. Dacă suntem de părere că arta înseamnă mai mult decât ceea ce trece drept estetic în lumea ei, şi această opinie poate fi argumentată la rândul ei. Multe creaţii populare au fost acceptate ca artă, însă foarte greu. Şi teatrul lui Shakespeare a fost la vremea apariţiei lui o formă de artă populară, iar acum e considerat artă. Poate că filmele şi rock and roll-ul sunt menite să intre şi ele în canon, fapt care poate fi susţinut sau contestat printr-o teorie, dar în orice caz, astfel de argumente presupun capacitatea limbajului nostru teoretic de a percepe şi de a descrie obiectele pe care le considerăm estetice.

Formă şi conţinut

Una din cele mai importante încercări de a descrie obiectul percepţiei noastre estetice face o dinstincţie între formă şi conţinut. La nivel elementar, distincţia pare evidentă. Ea nu se limitează doar la obiectele estetice -oricare dintre obiectele cu sens produse de fiinţa umană presupune o distincţie între formă şi conţinut. Propoziţiile din acest paragraf au o formă, şi totodată transmit (sper) ceva cititorului. Forma unei propoziţii include gramatica ei şi sistemul de semnificaţii ataşate fiecărui cuvânt şi combinaţiilor de cuvinte care alcătuiesc limbajul. Propoziţiile care descriu sau asertează ceva încep cu o formă substantivală sau una verbală, comună multor enunţuri cu înţelesuri foarte diferite. Este o formă elaborată în multiple variante, care la rândul lor împărtăşesc cu alte propoziţii anumite trăsături formale. De pildă, o construcţie substantivală poate fi un simplu substantiv, sau poate fi un substantiv plus un adjectiv, sau un pronume, sau o frază substantivală mai complicată. în acest sens, ceea ce distinge forma este faptul că ea poate fi descrisă în numeroase moduri, care nu ne cer să precizăm sensul propoziţiei.

Sensul unei propoziţii este dat de conţinutul ei, mult mai greu de descris decât forma, pentru că orice descriere va trebui să aibă la rândul său un conţinut propriu pentru a transmite sensul pe care îl vizează. Dar în acest caz conţinutul va fi transmis într-o anumită formă, care la rândul ei va avea un conţinut propriu. Se pare că intrăm într-un serie nesfârşită de conţinuturi şi forme, care nu ne va duce niciodată la descrierea pe care ne-am dorit-o. Din acest motiv, una dintre problemele cele mai dificile ale filosofiei limbajului este construirea unei teorii a sensului propoziţiilor, şi tot din acest motiv majoritatea criticilor şi filosofilor insistă asupra faptului că orice distincţie între formă şi conţinut e artificială şi analitică. în realitate, nu numai că forma şi conţinutul apar împreună, dar ele nici nu pot exista individual. „Forma pură" trebuie să fie forma a ceva, altfel nu este formă.[12] Conţinutului trebuie să i se dea o formă, altfel nu există. Şi totuşi, distincţia între formă şi conţinut este evidentă la modul intuitiv. „Cartea aceea este albastră" nu înseamnă acelaşi lucru cu „tabloul acela este alb", şi totuşi cele două enunţuri au în comun o similitudine structurală evidentă. Dacă nu am putea recunoaşte

Totuşi, în logica formală distincţia dintre formă sau sintaxă, şi conţinut sau semantică poate fi riguros susţinută, şi nu e necesar ca unei forme sintactice să i se asocieze vreo interpretare semantică.

similitudinile şi diferenţele dintre propoziţii, ar trebui să învăţăm fiecare propoziţie separat ca să putem învăţa limbajul. De aceea facem în mod curent distincţia între formă şi conţinut, şi folosim această distincţie pentru a descrie şi pentru a înţelege ceea ce percepem.

Distincţia între formă şi conţinut la nivelul limbajului presupune un sistem de convenţii create de oameni. Cuvântul 'create' ar trebui luat aici mai degrabă în sensul lui general. Nu e nevoie să presupunem că la un moment dat un anumit grup de oameni au născocit un limbaj aşa cum am inventa noi un cod, însă diferenţele de limbaj şi de tipuri de limbaje arată că multe dintre formele limbajului nostru ar putea fi diferite. Acelaşi conţinut poate apărea în mai multe forme distincte, iar forma ţine într-o oarecare măsură de convenţiile care au evoluat de-a lungul istoriei noastre. Indiferent ce s-ar crede despre capacitatea animalelor de a comunica cu ajutorul semnelor, ea atinge doar periferic graniţele limbajului.

Deşi ordinea existentă în natură ne poate impresiona, şi cu toate că ne-am putea dori să extindem

distincţia dintre formă şi conţinut astfel încât să includă şi această ordine, există totuşi unele diferenţe importante. Să luăm, de pildă, structura atomică a unui element chimic cum este aurul. Sigur, am putea spune că structura atomică este cea care face ca aurul să fie aur, şi nu plumb. însă aurul nu este totuna cu conţinutul acestei structuri atomice; aurul e aur - şi este genul de lucru care are o structură atomică. Structura atomică nu indică nici un fel de diferenţe convenţionale sau istorice, aşa cum se întâmplă în cazul limbajului, care are o istorie. Desigur, convenţiile pe care le avem la dispoziţie pentru a descrie structura atomică au o istorie; descrierile depind de istoria ştiinţei şi de modelele noastre reprezentaţionale. Dar atunci, acestea sunt în mod cert forme utilizate pentru a descrie un conţinut pe care, cu ajutorul formelor noastre, îl numim 'structură atomică'. Ştiinţa noastră ar putea fi convenţională, dar natura în sine, nu. Astfel, forma ar putea fi ceva care este pur şi simplu perceput, dar în acelaşi timp s-ar putea ca ea să depindă în mod decisiv de convenţii şi de un sistem de reprezentări care are la rândul lui o istorie. Aşadar, pentru a deosebi forma de conţinut şi pentru a o descrie, trebuie să fim atenţi atât la ceea ce percepem, cât şi la sistemul de reprezentări pe care l-am construit pentru a ne ilustra percepţiile. Atunci putem încerca să identificăm conţinutul descriind ceea ce *această* formă ne înfăţişează în mod concret.

Formă şi conţinut în artă

Am discutat despre formă şi conţinut în contextul limbajului deoarece această distincţie separă deseori modul în care este prezentat un lucru şi semnificaţia lui. Totuşi, distincţia între formă şi conţinut, mai ales aşa cum se aplică ea în estetică, nu coincide cu distincţia între structură şi sens prezentă în cadrai limbajului. Putem observa acest lucru pornind de la o formă vizuală. Să analizăm, de pildă, tabloul lui Gustave Caillebotte, *On the Europe Bridge* (1876-1877), reprodus pe una din coperţile cărţii de faţă. în această imagine, unele elemente formale ne atrag atenţia în mod evident. Tabloul este divizat pe orizontală de marginea podului, care secţionează planul central, şi pe verticală de pilonul podului. Apoi, planul din stânga este ocupat de două linii verticale - cele două figuri negre ale bărbaţilor. Două diagonale accentuate traversează din colţul din dreapta sus spre colţul din stânga jos, iar alta se deplasează dinspre centru stânga spre colţul din dreapta. Astfel, spaţiul este divizat în mod rigid în secţiuni orizontale şi verticale, întrerupte de diagonale la fel de accentuate. Aceste forme rectilinii sunt conturate de curba delicată a arcurilor care se repetă pe marginea podului. O dată aprofundate elementele formale, constaţi că ele revin ca motive secundare în liniile curbe ale pălăriilor şi în contururile vagi care se reiau în fundal.

Aceste forme geometrice se combină pentru a ne prezenta o imagine mecanică, industrială. Culoarea este la rândul ei suprimată şi dezumanizată, tabloul fiind realizat în tonuri de gri şi de negru, cu un singur mic petic albastru, în haina care se observă puţin în stânga. Toate cele trei figuri umane sunt reprezentate cu faţa întoarsă sau ascunsă; formele sunt geometrizate în mod evident, au un colorit limitat şi sunt simplificate ca manieră de reprezentare.

Dacă ne întrebăm care este conţinutul tabloului lui Caillebotte, observăm că el a început deja să reiasă din încercările noastre de a-1 descrie formal. în cazul de faţă, obiectele sunt uşor de recunoscut. Există un pod (de fapt, un pod adevărat a servit ca model), şi există figurile celor trei bărbaţi. însă conţinutul înseamnă evident mult mai mult decât imaginea a trei bărbaţi pe un pod. Forma geometrică şi tonurile de gri şi negru ale tabloului construiesc o imagine industrială dezumanizată, sugerând o anumită relaţie între personajele îmbrăcate elegant din prim plan, şi lumea industrială care a produs acest pod de fier. Cea de-a treia
figură, îmbrăcată poate într-o salopetă albastră de muncitor, introduce un element uşor discordant. Modul în care figura din stânga este doar parţial inclusă în spaţiul tabloului sugerează o anumită incompletitudine şi o desconsiderare a privitorului, ignorat în această scenă. Caillebote a creat o imagine care ne prezintă atât frumuseţea, cât şi lipsa de umanitate cuprinse într-un monument al erei industriale. Conţinutul ei este dat de expresia unei admiraţii complexe şi a unei senzaţii de distanţare, pe care nimic nu o poate surprinde în întregime, în afară de prezentarea unică a acestor forme. Tabloul este genul de scenă banală care într-o epocă mai timpurie a picturii n-ar fi fost considerată potrivită cu scopul unei reprezentări artistice, dar pe care Caillebote a transformat-o într-o operă de artă, graţie

modului în care a folosit formele şi capacităţii sale de a recunoaşte o compoziţie estetică într-un artefact social şi industrial al epocii noastre.
Poate că alţii nu văd în acest tablou chiar ceea ce am descris eu; poate că văd mai mult sau mai puţin. Pentru scopurile noastre, faptul e lipsit de importanţă. Evident, procesul de construire a descrierilor formale ale unui mediu (pictura) într-un alt mediu (limbajul critic) este dificil şi supus unor transformări considerabile. Important este însă faptul că poţi analiza forma fără să ştii prea multe despre Caillebote şi fără să trebuiască să descrii subiectul tabloului: descrierea formei conduce direct la descrierea conţinutului. O descriere formală se concentrează asupra modului de divizare a spaţiului pictural, pe desfăşurarea liniilor şi formelor şi pe utilizarea culorii. Pe măsură ce descrierea formală avansează, tot mai multe elemente ale tabloului apar ca fiind în relaţie cu forma generală, iar din descrierea formală rezultă un conţinut mult mai complex decât simpla precizare „trei personaje pe un pod". Ceea ce părea un tablou destul de simplu, cu forme geometrice elementare şi puţină culoare, devine fascinant şi nesfârşit de complicat. Pentru critic şi pentru privitor conştientizarea acestor elemente este un pas necesar spre înţelegerea tabloului. Pentru esteticianul filosof şi teoretician, conştiinţa a ceea ce se petrece atunci când priveşti un tablou este de asemenea necesară.
Multe dintre elementele formale ale acestui tablou sunt convenţionale. De ce ar sugera griul şi negrul o ambianţă industrială, dezumanizată? în parte, pentru că relaţia e naturală: fabricile tind să scoată un fum gri, care ascunde lumina soarelui. Dar aceste culori pot fi

şi moduri convenţionale de a sugera o ambianţă domestică. Sau, putem analiza utilizarea regulilor perspectivei în acest tablou. Caillebotte a folosit o perspectivă complexă pentru a crea planurile de adâncime, dar nu tipul de adâncime care trimite privirea în depărtare, ci mai degrabă planuri separate: fundalul, podul şi cei doi bărbaţi de pe pod, aflaţi în prim plan. Acest tip de dispunere stratificată corespunde structurii geometrice, dar utilizează în acelaşi timp convenţiile regulii perspectivei şi ale efectului de adâncime, pe care Caillebotte le-a moştenit. (Să comparăm, de pildă, modul în care autorul sugerează adâncimea cu un papirus chinez, la fel de monocrom.) Mai mult, Caillebotte nu a inventat propriu-zis această manieră de a picta. Maniera în care el utilizează forma aparţine unei „şcoli", incluzând şi alţi pictori care redau modul în care fierul, oţelul şi unghiurile ascuţite pot fi utilizate estetic, spre deosebire de stilurile anterioare, care descopereau frumuseţea doar în liniile curbe naturale şi într-o lumină mai dulce. Şocul pe care îl produce subiectul ales de Caillebotte este resimţit mai puternic în această formulă decât în alte stiluri picturale.
Compararea formelor
Forma este specifică unei materii. în pictură, aceasta include linia, desenul, culoarea şi spaţierea. în muzică, materia este sunetul dispus în anumite tipare. O diferenţă formală esenţială între pictură şi muzică ţine de faptul că aceasta din urmă nu apare într-o singură secvenţă temporală, ci într-o succesiune de sunete percepute pe rând. Pe vremuri, astfel de comparaţii între mijloace artistice diferite reprezentau o componentă majoră a esteticii. Poetul roman Horaţiu (65-8 î.Ch.) a comparat poezia şi pictura, iar în secolul XVIII o temă frecventă de discuţie o constituia modul în care poezia şi artele literare erau legate de pictură şi sculptură. Astfel de comparaţii încă ne mai pot spune multe despre ce anume este forma şi de ce este ea importantă. Pentru a percepe forma muzicală, ţi se cere să poţi reacţiona la nivele diferite de tonalitate, la viteza unor sunete distincte, la diverse niveluri acustice şi, în muzica mai complexă, la instrumente diferite. La rândul ei, structura unui roman evoluează gradat în cadrul intrigii, spre deosebire de un tablou sau o sculptură care se înfăţişează ochiului ca un tot. Diferenţele formale determină diferenţele dintre posibilităţile estetice.

Un element comun al analizei fonnale este recunoaşterea pattern-urilor (tiparelor). Sunetele aleatorii sunt muzicale doar într-un sens periferic, iar culorile întâmplătoare pot fi considerate pictură doar într-o ultimă instanţă, deşi în ambele situaţii artiştii au testat limitele aleatoriului, mai ales în arta contemporană. în mod paradoxal, tablourile „împroşcate" şi muzica atonală sau aritmică scot în evidenţă forma, înşelându-ne aşteptările formale şi făcându-ne astfel să fim coştienţi de limitele potenţialului artistic. Ele ne reamintesc totodată în ce măsură reacţia noastră formală există ca întreg doar la nivelul conştiinţei: nu ne oprim să analizăm separat elementele fonnale ale unei piese muzicale sau ale unui tablou (decât în cazul în care suntem filosofi sau critici). în schimb, le asimilăm în cadrele

în care se află - le vedem sau le auzim ca pe un tot, deşi dacă ne concentrăm putem identifica părţile lor componente, (în psihologie, percepţia întregului care nu este doar suma părţilor sale componente poartă numele de percepţie gestaltistă.)
Muzica nu pare să aibă un conţinut, aşa cum pare să aibă pictura. Chiar dacă ea a debutat ca o combinaţie de sunete şi cuvinte (poezie cântată), posibilităţile muzicale nu impun atribuirea unui sens, cum se întâmplă în cazul limbajului. Cuvintele separate îşi păstrează înţelesul în propoziţii distincte, pe când notele individuale sună la fel, dar n-au nici un înţeles. Muzica nu reclamă nici prezenţa unor obiecte recongnoscibile, în maniera în care pictura foloseşte astfel de obiecte. Unele piese muzicale ilustrează o temă sau imită o emoţie, dar în general astfel de „programe" nu sunt necesare, şi pentru mulţi ele par artificiale şi abuzive. Muzica abstractă a fost acceptată cu mult înainte ca potenţialul abstract al picturii să fie explorat, şi totuşi muzicienii şi criticii muzicali vorbesc despre idei muzicale şi despre sensul emoţional al muzicii. Uneori un astfel de limbaj este în mod evident metaforic şi evocativ. în absenţa muzicii, muzicianul încearcă să descrie în cuvinte un mesaj care va transmite muzicii înseşi un conţinut emoţional similar. Totuşi, nevoia de conţinut rămâne - muzica nu constă în sunete goale. Tiparele formale au un scop mai degrabă evocativ, surprins, chiar şi imperfect, de reacţia noastră emoţională şi de predicatele estetice pe care le folosim ca să descriem această reacţie: muzica e tristă, impresionantă, maiestuoasă, iar noi ştim ce înseamnă toate aceste descrieri, chiar dacă ele nu corespund exact tiparelor psihologice. Distincţia formă-conţinut şi unitatea formei cu conţinutul au fost de la bun început marca distinctivă a conştiinţei estetice. Se pare că nu le putem evita nici la nivel practic, şi nici la nivel teoretic.

Poezia combină cu ajutorul limbajului multe din trăsăturile muzicii. In consecinţă, ea pune în faţa analizei formale probleme dintre cele mai complexe. Deoarece materia ei este limbajul, vom întâmpina toate dificultăţile care privesc forma şi conţinutul. Dar poezia nu este proză. Forma poetică şi forma prozei oferă posibilităţi estetice diferite. Nu trebuie să neglijăm potenţialul poetic al prozei, însă povestea celui care a constatat surprins că a vorbit în proză toată viaţa îşi are morala ei. Formele prozei constituie un aspect natural al vorbirii şi scrierii noastre, ceea ce nu se poate spune despre poezie. Forma poetică impune o anumită ordine a sunetelor, ritmului şi combinaţiilor de sensuri care dau împreună semnificaţia generală a poemului. Să luăm, de exemplu, sonetul *Meargă a-mi vâna (Who So List to Hunt),* al lui Thomas Wyatt (1503-1542). însuşi faptul că e un sonet ne spune câteva lucruri. în primul rând, un sonet are un tipar formal de o lungime caracteristică (paisprezece rânduri), un ritm ordonat (iambic: cinci silabe accentuate, cinci neaccentuate în fiecare vers) şi o rimă ordonată (abba, abba, cddc, ee). Variaţiunile fac parte din schemă. De pildă, primul vers începe cu o silabă accentuată *‚Meargă...",* înainte să preia metrul iambic. Alte sonete au scheme de rimă diferite, dar se limitează la paisprezece versuri. Poţi sesiza imediat cât de ordonată şi de construită este forma sonetului. Ea ilustrează atât de bine ideea noastră despre poezie, încât unii cititori au dificultăţi în a se adapta la formule poetice mai libere.
Dacă ne întrebăm în ce mod forma înfăţişează conţinutul, intrăm în acelaşi tip de explicaţie reflexivă pe care am întâlnit-o atunci când am examinat tabloul lui Caillebotte. Subiectul poemului lui Wyatt ocupă mai multe nivele. Este vorba despre un cerb care aparţine regelui, păstrat pentru ca el să-1 vâneze, dar şi despre o curte interzisă făcută unei doamne. Cerbul devine „ea", iar iubitul - persoana întâi în acest poem - nu o mai poate urmări. El va eşua în „vânătoarea sa", ca toţi ceilalţi. Ecourile acestei interdicţii sunt totodată religioase. Cuvintele *„noii me tangere"* au fost rostite de Isus (Ioan 20:17) ca o interdicţie de a-1 atinge pe Christos cel înviat, atingere care ar încălca graniţa dintre lumea sacră şi lumea profană. Femeia este intangibilă într-un sens mai profund: iubitul este ca o persoană obişnuită, aflată atât în faţa unei posesiuni regale, cât şi în faţa unui mister religios.
Limbajul reîntăreşte legătura dintre imaginile succesive prin repetarea anumitor sunete: „.../ dar a/ost /ugit/ Şi,/irav,/linşatul l-am

ş/ârşit...". Instrumentele formale ale aliteraţiei şi rimei leagă cuvintele mai strâns decât ar fi ele legate în vorbirea obişnuită. în acest poem putem identifica tiparele formale independent de semnificaţia lor, însă ele constituie în mod cert una dintre cele mai importante căi prin care poemul spune ceea ce spune. în absenţa lor ar fi imposibil să punem laolaltă într-un spaţiu atât de compact şi de restrictiv

toate nivelele semnificaţiilor - literale, alegorice şi mitice - pe care Wyatt ni le înfăţişează în acelaşi timp.
Următorul nivel de complexitate rezultă din însăşi forma poemului şi din legăturile sale istorice cu poetul Sir Thomas Wyatt. Nu Wyatt a inventat forma - de fapt, în acest caz el imită îndeaproape un alt sonet al poetului italian Petrarca (1304-1374). Poemul lui Petrarca „Noii me tangere" are ca subiect dragostea ideală. Existenţa unei astfel de iubiri şi exprimarea ei sub forma unui sonet era una dintre convenţiile poeziei de curte în Europa renascentistă. Imitându-1 pe Petrarca şi scriind un sonet, Wyatt se identifică pe sine cu întreaga tradiţie a amorului curtean şi a expresiei sale convenţionale, ca formă politicoasă de omagiu. Mai mult, s-ar putea ca Wyatt să fi comentat în acest poem propria sa situaţie. Wyatt a fost unul dintre curtenii regelui Henry al VUI-lea, şi se ştie că a avut o aventură cu Annc Boleyn înainte ca ea să se mărite cu Henry. Dacă acest sonet îi este dedicat ei, aşa cum consideră mulţi, atunci Wyatt nu comentează doar într-un mod abstract prerogativele regelui. De fapt, Anne îi este inaccesibilă pentru că aparţine regelui, deşi lui Henry i se aminteşte subtil că s-ar putea ca nici el, la rândul lui, să n-o poată străpâni *(„Şi fiară aprigă sub chipul blând").* Forma pune laolaltă convenţiile care permit expresiei ideilor să evolueze înt-un context istoric, împreună cu istoria şi emoţiile specifice ale poetului şi ale publicului său.

Concluzii

Analiza formei şi a conţinutului ar putea continua pentru toate mijloacele de exprimare artistică. Ea este o atribuţie esenţială atât pentru amatorii de artă, cât şi pentru critici. Totuşi, pentru estetica filosofică, existenţa acestei interacţiuni complexe a formei şi conţinutului devine mai importantă decât exemplele particulare. Ca să rezumăm:

1. Forma depinde de materialul artistic şi de posibilităţile lui. Aceste posibilităţi diferă de la un material artistic la altul; ele nu sunt aceleaşi pentru sculptură şi arhitectură, de pildă, deşi ambele presupun construcţii tridimensionale.
2. Potenţialul artistic este modelat de convenţii şi de istorie. Nici forma, nici conţinutul nu subzistă în vid sau într-un spaţiu ideal. Pentru a aprecia forma, trebuie s-o vezi într-un context; prin urmare, ea nu este independentă de istorie.
3. Chiar dacă forma e specifică unui material artistic şi în acelaşi timp este situată istoric, trăsăturile formale pot fi împărtăşite de forme artistice diferite. Forma este un principiu ordonator, fiind posibile ordini similare în medii artistice diferite. Ordinea temporală leagă muzica şi poezia, ordinea narativă leagă filmele şi romanele, iar ordinea spaţială leagă teatrul şi pictura.
4. Forma este percepută, dar ea nu constituie în sine obiectul percepţiei. Nu e nevoie să identificăm mecanic schema ritmică a sonetului lui Wyatt pentru a-1 putea asculta.
5. în sfârşit, forma şi conţinutul reprezintă două aspecte ale unei singure semnificaţii sau expresii.

Prin urmare, baza tuturor afirmaţiilor despre artă şi frumos este capacitatea noastră de a percepe elementele formale care constituie trăsături ale obiectelor estetice. Susţinerea empirică a oricărei teorii estetice trebuie să provină din această capacitate fundamentală de a percepe şi de a analiza proprietăţile formale ale obiectelor percepute, pe care le conştientizăm într-un context estetic mai larg. Analiza formală este deci o operaţiune necesară, atât pentru evaluarea integrală a esteticului, cât şi pentru furnizarea dovezilor empirice pe baza cărora să putem construi teorii bine fundamentate.

Obiectele estetice

Analiza formei şi a conţinutului ne conduce la întrebarea „care este obiectul esteticii?". Până acum ne-am mulţumit să analizăm experienţa pe care o avem în două zone distincte: frumosul natural (sau alte fenomene

estetice naturale) şi arta. Am văzut că atât frumosul, cât şi arta ridică probleme pentru limbajul descriptiv şi pentru definiţii. Atunci când examinăm forma, trebuie să ne punem întrebarea „forma a ce?", iar dacă forma presupune un conţinut, trebuie să ne întrebăm de asemenea „conţinutul a ce?". Despre ce vorbim atunci când descriem o anumită categorie a experienţei ca fiind estetică? Un răspuns generic ar fi că vorbim despre obiecte estetice. Acum trebuie să transformăm acest răspuns într-unui

mai exact.
Ce este un 'obiect'?

Pentru început, trebuie să evităm anumite confuzii. Cuvântul 'obiect' este folosit cel mai adesea pentru a desemna obiecte fizice - de pildă pietrele, copacii, cărţile şi chiar anumite lucruri însufleţite, cum sunt câinii şi oamenii. însă cuvântul 'obiect' poate fi utilizat totodată într-un sens mai neutru, pentru a desemna orice lucru la care te-ai putea gândi. Cifra 1 este un obiect, dar nu un obiect fizic aşa cum este o piatră. Bunătatea ar putea fi considerată un obiect, deşi nu are o identitate distinctă, aşa cum au numerele particulare: ea există doar ca proprietate a unui lucru bun, şi cu toate astea ne putem referi şi ne putem gândi la ea independent de prezenţa unui obiect particular. Obiectele fizice ne cer să ştim o mulţime de lucruri despre ele - faptul că există, că aparţin unei clase, că aparţin unui anumit tip de realitate (una pe care o putem percepe), că pot fi evidenţiate şi identificate separat de alte obiecte etc. Poate că nu dorim să presupunem toate astea despre obiectele estetice până când nu le examinăm mai atent. Aşadar, atunci când ne vom referi la obiectele estetice vom folosi pentru început cuvântul 'obiect' în sensul lui mai neutru. Astfel, un obiect estetic este pur şi simplu un lucru la care subiectul propoziţiei se poate referi folosind predicate estetice, sau care poate constitui referinţa acelor experienţe pe care le descriem prin termenii noştri estetici. Nu trebuie să presupunem nimic în plus faţă de ceea ce putem explica cu privire la obiectul la care ne referim.
Totuşi, s-ar putea ca această sarcină să se dovedească a fi nu tocmai minoră. Ne putem imagina nişte combinaţii destul de bizare - un frumos pătrat rotund sau un înger roz-albastru ca şi cerul. Astfel de combinaţii i-au făcut pe unii filosofi să presupună că obiectele pot fi nu doar imaginare, ci şi inexistente sau imposibile. Nu numai că nu există nici

un înger roz albastru ca şi cerul, dar o asemenea combinaţie de culori este contradictorie în sine; nu doar că nu există, ci e pur şi simplu imposibilă. Acest exemplu lărgeşte nepermis aria de utilizare a termenului 'obiect', astfel încât îl vom limita doar la combinaţiile posibile cel puţin din punct de vedere logic - la acea categorie de lucruri la care ne putem referi dacă nu în această lume, cel puţin într-o lume posibilă. Asta i-ar conferi termenului 'obiect' o arie foarte largă şi ar trebui să ne permită să luăm în considerare orice teorie a obiectelor estetice care poate fi aplicată experienţelor noastre.
O altă confuzie posibilă rezultă din problemele pe care le-am examinat cu privire la definiţiile artei şi experienţa estetică. Termenul 'obiect' nu înseamnă că putem stabili cu precizie despre ce vorbim. în cazul percepţiei, de pildă, pot avea suficiente informaţii pentru a identifica ceea ce văd sau aud, fără să pot defini cu exactitate lucrul la care mă refer. E o mare diferenţă între a identifica un obiect astfel încât să ne putem referi la el, şi a putea descrie sau defini obiectul respectiv. O modalitate simplă de a identifica un obiect este să-1 priveşti şi să-1 arăţi: s-ar putea să nu ştiu prea multe despre obiectul pe care-1 arăt, dar atâta timp cât el rămâne în raza mea vizuală, îl pot identifica şi aş putea chiar să-1 aleg a doua oară. Din punct de vedere teoretic însă definiţia şi descrierea lui sunt mult mai dificile. Prin urmare, ca să putem vorbi despre obiecte estetice nu trebuie să rezolvăm toate problemele privind definiţia, deşi până la o perspectivă clară asupra obiectului discuţiei noastre mai avem mult de lucru.
în sfârşit, cuvântul 'obiect' nu înseamnă 'obiectiv', în sensul de iucru independent de observator'. S-ar putea dovedi că obiectele estetice depind de observator într-un mod aparte, că sunt pur subiective, în termenii limbajului comun. în secolele XIX şi XX, estetica a fost dominată de teorii despre atitudinea sau intuiţia estetică. Aceste teorii tratează observatorul ca pe o parte esenţială a perceperii unui obiect ca obiect estetic. în timp ce obiectele fizice presupun doar în mod accidental *şi* percepţia lor, obiectele estetice depind de modul în care sunt percepute. Teoriile despre atitudinea sau intuiţia estetică tind deci să transforme obiectul estetic într-un obiect subiectiv. Potrivit acestor teorii, observatorii individuali au acces direct la obiectele estetice pe care le percep deoarece acestea sunt create chiar în actul perceperii sau sunt rezultatul unui anumit tip de intuiţii despre lumea înconjurătoare. Nu vreau să avansez ideea că

astfel de teorii sunt corecte, darnici nu doresc să le excludem prin modul în care înţelegem cuvântul 'obiect'.
La modul general, obiectele pot fi privite din trei perspective relevante pentru estetică. Prima ar fi

aceea de a le considera obiecte ideale. Obiectele ideale preiau sensul primar în care termenul 'obiect' se referă la un plan non-fizic al existenţei. Un obiect ideal este un lucru care, pentru a exista, trebuie conceput. El poate fi atribuit unei minţi individuale, unei singure conştiinţe atotcuprinzătoare sau unui întreg mai vast, care transcende conştiinţa. Obiectele ideale pot fi misterioase şi greu de imaginat din perspectiva unor teorii, dar toţi avem experienţe comune în care ne-am închipuit cu destulă uşurinţă obiecte ideale. Nu ne aşteptăm să întâlnim numerele printre obiectele fizice ale lumii reale, dar toţi ne gândim cu uşurinţă la numere. Ele sunt exact tipul de lucruri care există doar atunci când ne gândim la ele. Obiectele ideale pot fi identificate cu obiectele fizice, aşa cum cifrele sunt folosite pentru a număra obiecte. Cel de-al doilea sens al termenului 'obiect' este aşadar cel fizic, care se referă la obiectele cu o anumită amplasare spaţială şi temporală, independentă de faptul că ne gândim sau nu la ele. Materialiştii reduc obiectele ideale la obiectele fizice (luate în sensul lor filosofic), iar idealiştii reduc obiectele fizice la cele ideale (iarăşi, în sensul filosofic al termenului). Ambele tabere înţeleg totuşi distincţia fundamentală între cele două sensuri ale cuvântului 'obiect'.
Cel de-al treilea sens al termenului 'obiect' este însă mult mai important pentru estetică. în categoria obiectelor perceptibile intră orice poate fi văzut, auzit, gustat, mirosit sau atins, aşa cum apare în actul percepţiei. Un obiect perceptual nu este cauza percepţiei, ci doar subiectul ei: dacă văd un lucru ca fiind rotund, obiectul perceptual va fi rotund chiar dacă obiectul real care a declanşat percepţia respectivă are altă formă. Dacă-mi apăs ochii cu mâna astfel încât să declanşez o impresie vizuală, cauza impresiei mele nu este un obiect colorat, ci obiectul perceptibil este o imagine colorată. Obiectele perceptuale sunt deci altceva decât obiectele fizice. Ar putea părea că obiectele perceptuale sunt simple obiecte ideale, că ele aparţin minţii şi trebuie concepute pentru a exista. Totuşi, obiectele perceptuale se referă întotdeauna la un dat al percepţiei: ele presupun existenţa unei legături cu un alt obiect, ceea ce nu este valabil şi pentru obiectele ideale. A imagina, a-ţi aminti, a gândi, a concepe nu sunt acte de percepţie, şi prin urmare nu ne oferă

obiecte perceptuale. Idealiştii pot încerca să demonstreze că, aidoma altor obiecte fizice, şi obiectele perceptuale pot fi reduse la statutul de obiecte ideale. Dar nu e nevoie să fii idealist ca să înţelegi obiectele ideale, iar obiectele perceptuale alcătuiesc o foarte utilă clasă intermediară, de la care putem începe discuţia noastră. Ele sunt în strânsă legătură cu afirmaţia empiristă potrivit căreia gândirea şi cunoaşterea noastră pleacă de la experienţe perceptuale, astfel încât putem considera obiectele perceptuale ca reprezentând sensul empirist fundamental al cuvântului 'obiect'.

Obiectele estetice

Noţiunea de obiect estetic se referă deci la toate acele lucruri pe care le vizează limbajul nostru estetic sau care constituie obiectul acelor experienţe pe care am dori să le calificăm drept estetice. Până în momentul în care începem s-o detaliem din perspectiva unei teorii estetice, ideea de obiect estetic este neutră în ce priveşte natura obiectului. Iată de ce, în ciuda dificultăţii de a construi teorii într-un domeniu ca estetica, nu putem evita o teorie a obiectelor estetice. Vom examina acum trei modalităţi de a aborda obiectul esteticii - de fapt, trei tipuri de teorii, deşi fiecare dintre ele înseamnă mai mult decât atât. Este vorba despre teoria imitaţiei, teoria expresiei şi teoria imaginaţiei. în linii mari, ele corespund celor trei sensuri fundamentale ale noţiunii de obiect - fizic, ideal şi perceptual.

Imitaţia

Probabil că abordarea cea mai evidentă a obiectelor estetice este tratarea lor ca imitaţii ale altor lucruri. în filosofia clasică, teoriile imitaţiei s-au dezvoltat ca părţi ale unor teorii mai ample despre bine şi frumos. Platon, Aristotel şi Plotin au analizat fiecare rolul imitaţiei, atât în cadrul artei, cât şi ca parte a cercetării problemelor etice şi metafizice. La sfârşitul perioadei clasice teoriile imitaţiei făceau parte şi din tradiţia retoricii, care studia condiţiile vorbirii şi ale scrierii convingătoare. în Evul Mediu imitaţia era inclusă într-o schemă alegorică, prin care lumea naturală, cea umană şi cea sacră erau legate într-un singur cosmos care se repeta. Imitaţia a continuat să fie principala teorie estetică de-a lungul

perioadei neo-clasice, în secolele XVII şi XVIII, dar în acest răstimp aplicarea ei s-a restrâns considerabil. Totodată, i s-a alăturat o nouă psihologie, bazată pe asocieri de idei şi influenţată de succesele ştiinţelor naturii.

Teoriile imitaţiei încep prin a considera obiectul estetic ca fiind generat de un alt obiect, fundamental, cu care este înrudit şi din care îşi extrage forma. Atunci când privim un tablou, vedem două lucruri: vedem pictura şi vedem obiectul pe care imaginea îl reproduce. Tabloul este un lucru, iar obiectul reprezentat este anterior lui, atât în sensul că imaginea depinde din punct de vedere cauzal de obiectul pictat, cât şi în sensul că forma tabloului depinde de acest obiect. Chiar dacă imaginea este ne-figurativă (iar astfel de imagini au existat cel puţin de pe timpul picturii murale din epoca romană), concepem tabloul ca pe un lucru, iar culorile şi formele ca pe un alt lucru, pe care imaginea ni-1 prezintă. Aşadar, o explicaţie elementară a tabloului ca obiect estetic ar fi să spunem pur şi simplu că este o imitaţie a unui alt obiect. La fel, alte arte reprezentaţionale (cum este sculptura) pot fi lesne văzute ca imitaţii. Există un David, şi există *David* al lui Michelangelo. Statuia nu este persoana, ci o imitaţie a acesteia. Aristotel definea teatrul ca pe o imitaţie a acţiunilor omeneşti. Evenimentele de pe scenă nu sunt identice cu evenimentele pe care le înfăţişează, dar sunt asemănătoare. în roman şi poezie trebuie să recreăm evenimentele în mintea noastră, însă un poem poate fi văzut ca imitaţie a altor tipuri de vorbire, iar un roman este în multe privinţe o imitaţie a istoriei. Muzica ar putea să pară o excepţie, dar chiar şi ea este deseori concepută ca imitând fie sunete naturale, fie, mai des, emoţii sau mişcări. Un vals le poate face pe amândouă - ritmul lui impetuos descrie atât emoţia dansului, cât şi bucuria dansatorilor. în teoria imitaţiei aspectul central al obiectului estetic este latura reprezentaţională. Pictura figurativă, sculptura şi teatrul sunt paradigmele ei. Ulterior, teoria poate fi extinsă pentru a acoperi situaţii reprezentaţionale mai puţin evidente. Din această perspectivă, toate obiectele estetice sunt imitaţii; întrebarea este ce anume este imitat.
Din Grecia epocii clasice şi până în secolul XVIII, artiştii şi filosofii deopotrivă au luat ca sigur faptul că arta este imitativă în esenţa ei. Complexitatea teoriilor pe care le-au elaborat ţine de ce anume este imitat. De pildă, teoriile despre alegorie sugerau că pot fi imitate mai multe obiecte în acelaşi timp, deoarece totul are multiple semnificaţii. Naşterea

poate însemna geneza unei persoane, a umanităţii, simbolul inocenţei coborâte pe pământ şi repetarea actului creaţiei divine. Un singur eveniment poate imita fiecare aspect al semnificaţiei sale simultan. Alte teorii ale imitaţiei resping alegoria, înlocuind-o cu alte explicaţii despre ce şi cum a fost imitat. Faptul că practica imitaţiei include şi altceva decât imagini şi acţiuni semnalează că imitaţia înseamnă mai mult decât simpla copiere a unui lucru. Copia poate fi un caz minimal de imitaţie: o oglindă produce o copie prin reflexie, care este legată de obiectul ei prin legile opticii. O casetă video stochează electronic informaţia şi o foloseşte pentru a produce o nouă imagine, care corespunde în mod sistematic originalului. De la o copie la alta, tot ceea ce contează este păstrarea informaţiei. Totuşi, o imitaţie nu trebuie să fie neapărat o copie. Poemul lui Thomas Wyatt este o imitaţie a unui poem de Petrarca, dar nu o copie a lui; şi nu este nici copia unui alt lucru pe care Wyatt să-1 fi spus vreodată cuiva. Deşi se poate spune că un sonet imită vorbirea, el nu este copia nici unei vorbiri. Un aparat de fotografiat poate fi folosit pentru a produce o copie a unei scene, însă rezultatul nu trebuie să fie neapărat o copie. Pentru a produce efecte care nu pot fi generate în mod independent de obiectul supus fotografierii, fotograful controlează lumina, focalizarea şi aranjarea propriu-zisă a scenei. Una din principalele deosebiri între o copie şi o imitaţie este pur şi simplu faptul că uneori imitaţiile întrec originalul, pe când o copie nu poate face mai mult decât acesta; o imitaţie însă, da. Toate copiile pot fi văzute ca imitaţii, dar ar fi greşit să credem că toate imitaţiile sunt copii.
Asta ne conduce la o altă distincţie între arta ca imitaţie şi arta-copie. Copiile pot fi naturale sau artificiale - o oglindă produce o copie naturală, pe când un aparat de fotografiat digital produce o copie artificială care trebuie 'interpretată' de un procesor pentru a putea fi recunoscută. Ambele au în comun maniera precisă, sistematică de a ajunge de la original la copie, şi apoi de a vedea copia ca pe o versiune a originalului. Chiar şi atunci când nu suntem conştienţi de acest proces, ştim intuitiv cum putem afla care este copia şi care originalul. însă arta ca imitaţie nu ne oferă nici un traseu cert care să ne ducă înapoi la ceea ce a fost imitat, înainte de a înţelege obiectul care a fost imitat, trebuie să înveţi convenţiile imitaţiei. „învăţarea convenţiilor" poate fi inconştientă şi naturală. învăţăm să vedem potrivit unui sistem binocular care corectează

rapid anomaliile. Dacă porţi ochelari care inversează imaginile, creierului îi trebuie doar foarte puţin

timp pentru a răsturna din nou imaginea în mod corect. Perspectiva, armonia şi convenţiile narative, toate pot fi învăţate fără să le conştientizăm efectiv. Ideea este că toate convenţiile fac parte din procesul imitaţiei artistice, astfel încât înţelegerea lor nu presupune neapărat procesul mecanic, sistematic de realizare a unei copii.
Prin urmare, e foarte greu de spus ce anume este imitat. Copia corespunde informaţiei cuprinse în original, pe care o reia - deci, în principiu poţi oricând să descoperi originalul examinând copia. însă o imitaţie care aspiră la statutul de artă are propriile sale scopuri, distincte de original, astfel încât relaţia dintre acesta şi imitaţia respectivă poate să nu ne lămurească deloc asupra a ce anume a fost imitat. în teoriile clasice ale artei, de pildă, originalul este o formă, iar modul în care asemenea forme pot fi cunoscute trebuie supus dezbaterii. Unii filosofi au susţinut că ele pot fi cel mai bine cunoscute de intelectul care îşi examinează ideile clare şi distincte. în acest caz, imitaţiile reprezintă întotdeauna mai puţin decât originalul, în sensul că ele nu pot fi la fel de clare şi de distincte ca ideile care ţin de originalul însuşi. Artiştii produc imitaţii care se vor mai mult decât nişte simple copii, însă ele vor preţui întotdeauna mai puţin decât forma inteligibilă. Imitaţia poate depinde foarte mult de perturbarea condiţiilor în care ea se produce sau de crearea unor confuzii. Alţi filosofi au replicat în schimb că formele sunt cunoscute doar prin instanţierile lor. Imitaţiile artistice ar putea avea avantajul că clarifică şi combină anumite elemente pentru a ilustra un ideal, într-o manieră inaccesibilă formelor non-artistice. în ambele cazuri, rămâne un mister ce anume a constituit obiectul imitaţiei - fie pentru că acesta nu poate fi imitat în întregime, fie pentru că poate fi prezent în întregime doar într-o imitaţie confuză.
De asemenea, nici în cazul altor forme artistice nu este clar ce anume este imitat. Chiar dacă muzica poate fi considerată imitativă, ea nu reproduce doar sunetele naturale. în schimb, datorită *crescendo-urilor* şi *descrescendo-uriloT,* sau datorită ritmurilor bazate pe armonii mai ample, sau chiar datorită emoţiilor - fericire şi tristeţe, bucurie şi durere -muzica trebuie văzută ca mişcare imitativă. însă obiectele imitate rămân mai generale şi mai vagi decât trăsăturile muzicii: nici o persoană care ascultă o piesă muzicală nu poate să spună, doar auzind notele, că este vorba despre o anumită întâmplare sau despre un anumit conţinut non-

muzical. La fel, despre o pictură abstractă se poate spune că imită forma şi culoarea, însă luate separat de imaginea respectivă, forma şi culoarea se dovedesc imposibil de identificat. în astfel de cazuri nu putem identifica obiectul supus imitaţiei independent de imitaţia însăşi. Asta dovedeşte că încercarea de a subsuma întreaga artă unei teorii a imitaţiei cere destul de multă ingeniozitate.
Conform teoriilor imitaţiei, toate obiectele estetice sunt imitaţii, dar nu toate imitaţiile sunt obiecte estetice; unele sunt simple copii, realizate în baza unor tipuri de reprezentare mai mult sau mai puţin mecanice şi sistematice. Pentru a fi obiect estetic, o imitaţie trebuie să însemne ceva mai mult decât simpla copiere a originalului, dar acest „ceva mai mult" e deseori greu de identificat. De ce unele fotografii sunt obiecte estetice, iar altele simple instantanee? De ce unele filme sunt opere de artă, iar altele simple divertismente? Oare fiecare proză ficţională este obiect estetic? Teoriile imitaţiei trebuie să explice intuiţiile pe care le avem faţă de diverse obiecte, apelând la caracteristicile imitaţiei şi la obiectul imitat, lucru care forţează limitele conceptului nostru de imaginaţie.
Aşa cum am văzut, imitaţiile alegorice pot viza o multitudine de obiecte. Teoriile imitaţiei au în vedere tocmai o astfel de multiplicitate: *A* nu îl imită pur şi simplu pe *B; B* poate fi el însuşi o imitaţie. Wyatt îl imită pe Petrarca, dar, potrivit teoriei imitaţiei, şi Petrarca a imitat în mod sigur altceva. O modalitate de a explica diferenţele dintre imitaţii este să încerci să-ţi imaginezi diverse nivele ale realităţii: care este mai reală, imaginea din oglindă, sau obiectul reflectat? Răspunsul pare evident. Potrivit aceluiaşi raţionament, dacă o pictură este văzută ca o imagine-oglindă nereuşită, atunci imaginea din oglindă este „mai reală" decât cea pictată. Operele de artă se dovedesc a preţui mai puţin decât alte imitaţii, şi astfel obţinem o teorie negativă a artei. însă ordinea poate fi inversată cu uşurinţă. Atât arta egipteană, cât şi arta cubistă descompun imaginea şi ne prezintă mai mult decât o singură perspectivă o dată. Imaginile seamănă mai puţin cti obiectul pe care-1 imită, dar de fapt înfăţişează mai mult, astfel încât, în realitate, în loc să fie inferioare, sunt superioare imaginii-oglindă. Imaginile care par ideale înlătură imperfecţiunile şi ne înfăţişează un lucru „mai real" decât orice alt obiect care poate fi întâlnit în natură. Printr-o simplă răsturnare a raţionamentului de mai sus, arta a avansat de la a fi mai puţin reală, la un statut mai realist. Astfel, acel „ceva în plus" al obiectelor estetice provine din

capacitatea anumitor imitaţii de a ne oferi ceea ce este prezent doar în mod fragmentar în instanţierile naturale ale obiectului.
Acest tip de raţionament ne dezvăluie o trăsătură comună a teoriilor clasice ale imitaţiei: ele plasează obiectul estetic pe o scală care merge de la mai real la mai puţin real, şi folosesc conceptul de imitaţie pentru a explica această scală şi modul în care ea funcţionează. Diferenţele dintre teoriile imitaţiei pleacă de la modul diferit în care descriu realitatea şi de la modul în care e construită scala. Dacă ni se pare convingător să vorbim despre realitate în această manieră, atunci teoriile imitaţiei vor câştiga mai multă plauzibilitate. Obiectele estetice vor fi explicate ca părţi ale unui sistem metafizic - sistem care vizează toate lucrurile existente şi modul în care ele alcătuiesc lumea. în momentul în care astfel de construcţii devin mai greu de acceptat, teoriile imitaţiei încep să pară din ce în ce mai vagi, pe măsură ce se îndepărtează de ideea unei simple copii. Este tocmai ceea ce s-a petrecut în secolele XVII şi XVIII, sub presiunea revoluţiei ştiinţifice. Teoriile imitaţiei au fost înlocuite treptat de teoriile expresiei estetice.
Cea de-a doua trăsătură comună a teoriilor imitaţiei constă în faptul că o imitaţie estetică este un lucru care trebuie construit. Să analizăm cazul imaginii reflectate într-o oglindă. Dacă imaginea este o apariţie întâmplătoare pe suprafaţa unei ape, reflecţia s-ar putea să copieze obiectul reflectat, dar ea nu va fi un obiect estetic. Dar ce se întâmplă dacă suprafaţa apei este amplasată astfel încât să reflecte intenţionat obiectul, ca în cazul Monumentului Washington? în această situaţie, chiar dacă reflecţia propriu-zisă e naturală, întregul aranjament a fost creat de cineva cu scopul de a obţine un anumit efect, iar imaginea reflectată reprezintă mai mult decât o simplă copie. Ideea ar fi că unele lucruri sunt ceea ce sunt din cauze naturale - copacii cresc în forma lor naturală, în funcţie de specia lor şi de influenţele ambientale, pe când alte lucruri trebuie aranjate în funcţie de un anumit model. Imitaţiile aparţin acestei ultime categorii. Prin urmare, dacă forma şi scopul sunt estetice, imitaţia va fi şi ea un obiect estetic. Conform acestei teorii, obiectele estetice sunt obiecte construite care au un efect sau un scop estetic.
Desigur, va fi problematic să spunem ce anume face ca anumite efecte sau scopuri să fie estetice. Una dintre metodele psihoterapiei constă în simularea unui rol. Cei mai mulţi dintre noi nu ar considera 'estetic' un astfel de joc. Teoria tragediei construită de Aristotel (348-322 î.Chr.) spune

că mila şi teama se transformă într-un scop mai înalt prin „catharsis" -un fel de purificare rituală care are loc atât în piesă, cât şi în rândul publicului. Aceasta trece drept o situaţie estetică tipică, deşi e greu de înţeles prin ce diferă ea de psihodrama care se petrece în cabinetul unui terapeut. Ambele presupun simularea, şi ambele sunt menite să aibă un efect benefic asupra protagoniştilor. Diferenţa ţine de nişte distincţii subtile. Publicul e detaşat de tragedia care are loc pe scenă, într-un mod inaccesibil pacientului care joacă un rol. Tragedia în sine nu implică direct evenimente din viaţa publicului. Aristotel susţinea, printre altele, că vechile şi bine cunoscutele intrigi mitologice dau cele mai bune tragedii. Pentru ca teoriile imitaţiei să funcţioneze, ele trebuie să distingă efectele estetice de alte efecte, fapt care poate să reclame analize destul de amănunţite. Vom examina câteva dintre ele în capitolul 4, când vom discuta relaţia dintre obiectul estetic şi publicul său. Deocamdată să observăm doar faptul că, pentru a funcţiona, teoria imitaţiei trebuie să poată face distincţia între imitaţii şi copii, şi între imitaţiile estetice şi cele non-estetice.
O obiecţie evidentă la afirmaţia că imitaţiile estetice ţin de clasa obiectelor construite de om este plăcerea pe care o găsim în obiectele naturale: apusurile de soare, peisajele şi cerul înstelat par să fie obiecte estetice, deşi nu sunt obiecte construite. Prin urmare, dacă obiectele naturale sunt uneori obiecte estetice, iar imitaţiile estetice sunt obiecte construite, înseamnă că nu toate obiectele estetice sunt imitaţii. Teoria imitaţiei ar fi astfel respinsă. Această obiecţie este atât de evidentă încât cu greu ar fi putut fi ignorată de către filosofii serioşi care au susţinut că obiectele estetice sunt o formă de imitaţie. Teoreticienii imitaţiei aveau două modalităţi de a respinge această obiecţie. Prima constă pur şi simplu în a nega ideea că obiectele naturale ar fi vreodată propriu-zis estetice. Ele pot fi similare în multe privinţe, dar, continuă acest argument, diferă prin două aspecte importante: nu ţin de o conştiinţă anume, iar efectele lor sunt calitativ diferite. Prin urmare, deşi putem asocia frumosul natural cu experienţa estetică, ea este într-adevăr diferită. Cealaltă posibilitate ar fi să găsim o cale de a

demonstra că obiectele naturale sunt imitaţii ale unor situaţii estetice. Asta se poate face fie descoperind că există o inteligenţă care creează natura, fie inversând priorităţile astfel încât natura să fie înţeleasă ca imitând arta, şi nu invers. Fie efectele pe care le au obiectele naturale nu sunt cu adevărat estetice - deşi pot fi foarte

asemănătoare - fie sunt estetice, din moment ce noi privim anumite obiecte naturale ca şi cum ar fi într-adevăr ori obiecte fabricate, ori opere de artă.

Să analizăm acum afirmaţia că obiectele naturale nu determină cu adevărat efecte estetice. Asta poate însemna fie că, dacă examinăm suficient de atent experienţele pe care le avem, vom constata multiple diferenţe, fie că suntem înşelaţi de limbajul şi de aşteptările noastre atunci când credem că am avut o experienţă pe care de fapt nu am avut-o. în primul caz, am putea lămuri lucrurile reflectând mai atent la experienţa proprie; în cel de-al doilea, ar trebui să fim convinşi că nu am simţit cu adevărat ceea ce credeam. De vreme ce nu putem nega că am avut o anumită senzaţie (pentru că nu are sens să-i spui cuiva că nu a simţit un anumit lucru, când impresiile lui sunt cu totul altele), acest ultim caz nu face decât să stipuleze faptul că folosim limbajul estetic doar cu privire la obiectele ne-naturale. Primul caz e o chestiune de experienţă, dar, aşa cum am văzut atunci când am discutat problema definiţiilor, e greu de înţeles cum poate fi distinsă în mod clar experienţa estetică. Totuşi, alternativa ar fi să eliminăm testul experienţei, ceea ce ar face din teoria imitaţiei care ar rezulta o teorie pur verbală. Dacă fiecare experienţă estetică e unică şi nici o teorie nu e cu adevărat posibilă, s-ar putea ca asta să nu fie neapărat un lucru rău. Unii artişti şi filosofi au fost de aceeaşi părere. Totuşi, ar fi prematur să abandonăm toate teoriile doar pentru că una dintre ele ridică probleme.

Introducerea unui creator a cărui prezenţă să explice obiectele estetice naturale este un pic prea aproape de acel *deus ex machina* ca să poată fi convingătoare. (Prezenţa unui *deus ex machina* - divinitate care intervine din afară pentru a aranja lucrurile - este suspectă din punct de vedere filosofic, deoarece ea nu face parte din teorie.) Afirmaţia potrivit căreia atunci când le receptăm ca obiecte estetice vedem obiectele naturale ca pe nişte opere de artă este mult mai interesantă. Impulsul de a crea artă pare să fie mai vechi decât istoria scrisă. Descoperim picturi rupestre şi sculpturi realizate cu mult înaintea însemnărilor istorice care ne-ar putea ajuta să le interpretăm. Chiar dacă aceste opere au avut alte utilizări, poate în cadrul magiei şi al ritualului, ele constituie imitaţii în sensul că sunt fabricate. Când observăm graţia unui animal sau ne minunăm de frumuseţea unui cer înstelat, modul în care percepem aceste lucruri este influenţat de reprezentările artiştilor. Oare am avea aceleaşi

reacţii în faţa obiectelor naturale şi fără poeziile şi povestirile, tablourile şi sculpturile, dansurile şi piesele de teatru pe care le cunoaştem? Am văzut mai înainte că imitaţia presupune cunoaşterea convenţiilor reprezentării. Aceleaşi convenţii rămân valabile şi pentru modul în care percepem şi înţelegem obiectele naturale, susţine în continuare acest argument. într-un anumit punct al evoluţiei noastre psihice procesul reproducerii s-a inversat, iar noi am ajuns să vedem obiectele în funcţie de modul în care am învăţat să le reproducem. Astfel, natura imită arta, şi nu arta imită natura. Reacţionăm la lucrurile naturale ca şi cum ele ar fi opere de artă; experienţa pe care ne-o induc este estetică, pentru că le tratăm ca pe nişte tablouri, piese de teatru sau povestiri. în mod cert, uneori chiar aşa stau lucrurile. Dăm un sens vieţii tratând-o ca pe o povestire şi dând astfel acţiunilor noastre o semnificaţie estetică. In secolele XVII şi XVIII, preferinţa pentru anumite imagini reprezentând o natură sălbatică şi semănând cu tablourile era foarte populară, iar oamenii au mers şi mai departe, construindu-şi parcuri şi grădini la fel de pitoreşti ca peisajele pictate pe care le admirau. Afirmaţia că obiectele naturale pot fi tratate ca imitaţii, în sensul de obiecte fabricate, extinde aceste cazuri la toate obiectele naturale supuse aprecierii estetice.

Totuşi, trebuie să fim atenţi şi să distingem imitaţiile estetice de alte tipuri de obiecte fabricate. Am început cu o distincţie evidentă între imitaţie şi ceea ce este imitat. O piesă nu e totuna cu acţiunea pe care ne-o prezintă; un tablou nu este totuna cu scena pe care o înfăţişează. Pentru a face să funcţioneze o teorie a imitaţiei este însă nevoie de o distincţie mai complexă. Unde se află respectiva imitaţie?

Coincide ea cu obiectul fizic? în acest ultim caz, dacă obiectul ar fi distrus, imitaţia estetică ar fi distrusă şi ea. Şi ce se poate spune despre piesele de teatru sau despre interpretările muzicale? Cum pot exista mai multe interpretări diferite ale aceleaşi piese sau ale aceleiaşi bucăţi muzicale? (Aceeaşi distincţie e necesară şi în cazul altor teorii, dar ea este crucială pentru teoriile imitaţiei.) Aceste probleme nu apar şi în privinţa altor tipuri de obiecte fabricate. Dacă îmi cumpăr un Ford Mustang, nu-mi fac probleme pentru faptul că există milioane de alte maşini cu acelaşi nume - ceea ce posed este maşina mea. Dar dacă văd un spectacol cu *Hamlet,* îmi pun într-adevăr problema dacă am văzut acelaşi spectacol despre care scriu cronicile. Dacă vrem să spunem că o imitaţie este ceva 'făcut', trebuie să putem spune ceva despre acest mod ciudat de a face.
Pentru a rezolva această problemă filosofii apelează la o distincţie simplă, numită distincţia între tip şi instanţa particulară. Tipul este un lucru singular care are o identitate, iar instanţa particulară este orice apariţie posibilă a acelui tip. Folosim destul de frecvent această distincţie, fără să ne gândim la ea. Cuvintele cuprinse în această pagină sunt tipuri, dar ele apar ca instanţe particulare. Deosebirea e relativă, ceea ce înseamnă că se aplică în funcţie de altceva (aşa cum deosebirea între un elefant mare şi unul mic e relativă la elefanţi). Cuvintele din propoziţia pe care tocmai o citiţi sunt instanţieri ale cuvintelor pe care le-am scris. Există, sper, o mulţime de copii în circulaţie. Fiecare cuvânt este totodată o instanţiere particulară a *cuvântului.* N-aş putea să-mi scriu propoziţia fără instanţierile cuvintelor de care am nevoie, iar voi n-aţi putea citi propoziţia pe care am scris-o în absenţa instanţierilor propoziţiei, care depind de instanţierile particulare ale cuvintelor. Şi totuşi, instanţieri diferite pot aparţine unui singur tip. Acelaşi cuvânt poate fi tipărit cu caractere diferite. în acest caz avem nu doar instanţieri diferite ale acelui cuvânt, ci fonturi diferite, fiecare fiind reprezentat de o instanţă particulară. Aceeaşi buclă desenată pe o pagină poate fi o instanţă particulară pentru mai mult de un singur lucru, ca şi o instanţiere a ei înseşi. Reprezentarea distincţiei dintre tip şi instanţa particulară poate fi un coşmar logic, şi totuşi e o distincţie pe care o folosim zilnic.
Ca să aplicăm această distincţie la problema noastră, atunci când vorbim despre o operă de artă de obicei ne referim la un tip, însă avem în minte şi una sau mai multe instanţieri ale tipului respectiv. Undeva, cândva, Thomas Wyatt a scris poemul *Meargă a-mi vâna.* în acel moment, a fost creat un tip. De atunci, au existat numeroase instanţe particulare ale acestui poem. Când Wyatt a luat tocul în mână, a scris probabil cuvinte englezeşti, şi fiecare dintre ele, aşa cum 1-a scris, era o instanţă particulară a unui alt cuvânt din limba acelei vremi. în prezent avem instanţieri noi ale cuvintelor respective, care utilizează o grafie diferită de grafia elisabetană a lui Wyatt. (Puriştii ar putea decide că e important să păstrăm scrierea elisabetană.) Suntem siguri că avem *poemul,* chiar dacă e destul de diferit de ceea ce a scris Wyatt. Fără distincţia dintre tip şi instanţa sa particulară nu am putea face această afirmaţie.
Apar însă o mulţime de complicaţii. Nu toate operele de artă par să funcţioneze în acelaşi mod. Un roman are numeroase instanţieri

particulare, dar ele nu se referă la un exemplar anume. Copia ieşită din mâinile autorului, chiar dacă există (şi de obicei nu există, nu doar pentru că s-a pierdut, ci datorită activităţii editorilor şi tipografilor), este doar o altă instanţiere particulară, care trebuie analizată printre altele. însă o pictură are un original. Alte instanţieri ale sale sunt copii, tot atât de mult cât şi imitaţii. Totuşi, partiturile muzicale sunt diferite - ele permit interpretări şi variaţiuni. în zilele noastre, instrumentele muzicale sunt acordate diferit, iar notaţiile privind lungimea notelor ţin de o cronometrare diferită. Aşadar, relaţia dintre tip şi instanţa sa particulară diferă în cazul diverselor arte.
O complicaţie şi mai serioasă apare o dată cu încercarea de a identifica tipul. Dacă distincţia include un original, atunci putem defini originalul ca fiind instanţierea definitorie a tipului. (NuVrem să spunem prin asta că originalul reprezintă tipul, deoarece tipurile nu sunt obiecte fizice. Dacă am spune că tipul coincide cu obiectul fizic am crea probleme logice, dat fiind că el s-ar putea afla în două locuri în acelaşi timp.) Chiar şi aşa pot apărea probleme. Majoritatea picturilor trebuie conservate şi restaurate. Se pierde oare originalul cu fiecare bucăţică curăţată sau reparată? Controversa iscată de curăţarea picturilor lui Michelangelo din Capela Sixtină ne semnalează cât de serioase pot fi aceste probleme. Unii savanţi au pretins că restaurarea îndepărta unele elemente pe care Michelangelo a vrut să le includă în pictura sa - fie introducându-le în straturile ultime, fie anticipând îmbătrânirea picturii. Alţii au susţinut că, după atâtea secole, singura cale de a vedea ce anume a pictat Michelangelo era să se înlăture rezultatele vechilor tentative de conservare şi ale secolelor de murdărie adunată. Problema a

devenit mai acută pentru că de obicei nu putem merge nici înapoi, nici înainte. Dacă se face ceva, procesul e ireversibil, dar cel puţin în cazul picturii, ştim cum stăm.
în privinţa romanelor şi a partiturilor muzicale, apar alte probleme. Oare o singură greşeală de tipar face ca o instanţă particulară să reprezinte mai puţin un roman decât o altă instanţiere a sa? Dacă nu, de ce ne facem atâtea probleme privind corectitudinea textelor? Când încetează o interpretare cu adevărat proastă, amatoristică a unei piese muzicale să echivaleze cu opera respectivă? Am ascultat oare cu adevărat Simfonia a V-a a lui Beethoven, dacă singura interpretare pe care am auzit-o aparţine unei orchestre de liceu şi a fost înregistrată pe casetofon? în ciuda eforturilor eroice ale unor filosofi de a da un răspuns definitiv

întrebărilor de mai sus, probabil că această alternativă nu există. Graniţele sunt vagi. Instanţierile particulare trebuie să semene suficient de mult cu tipul pentru a face posibil un răspuns definitiv, însă nu putem spune cu precizie ce înseamnă 'destul', altfel decât pe baza unei analize de la caz la caz. Lucru şi mai important, identitatea tipului trebuie să fie suficient de clară pentru a fi susţinută, dar iarăşi, 'suficient' nu poate fi definit exact. Până la un punct, o pictură este pur şi simplu pierdută, chiar dacă avem descrieri ale ei şi poate chiar fragmente sau părţi din original. însă nu ajungem aici ori de câte ori e zgâriat tabloul. în aceste privinţe, trăim într-o lume mai puţin perfectă: teoria însăşi nu ne îngăduie acel tip de precizie pe care alte lucruri o au.
Toate acestea înseamnă că o teorie a imitaţiei centrată pe obiectele construite nu este pur şi simplu o teorie despre un obiect fizic, situat într-un anumit punct în spaţiu şi timp. 'Facerea' este un proces complex, care include atât tipurile, cât şi instanţierile lor particulare în acelaşi timp, iar teoria obiectelor estetice trebuie să încerce să decidă la ce anume se face referinţă, în fiecare moment. Plauzibilitatea unei teorii particulare care susţine că obiectele estetice sunt imitaţii va depinde de cât de clar poate face aceste distincţii şi poate conferi obiectelor estetice o identitate. Una din problemele centrale pentru orice teorie a imitaţiei ţine de faptul că are dificultăţi în a preciza ce este obiectul estetic, separat de obiectul imitat şi de instanţierile particulare oferite. S-ar părea că ori trebuie să preferăm întotdeauna obiectul imitat în locul imitaţiei, ori diferenţa n-ar trebui să conteze, de vreme ce avem la dispoziţie o instanţă particulară, suficientă pentru a ne furniza tipul obiectului estetic. Dar, pentru ambele cazuri, lucrurile nu stau aşa. Preţuim mai mult tabloul decât obiectul pe care îl înfăţişează, şi preţuim mai mult originalul decât o reproducere insesizabilă ca atare. Teoriile imitaţiei au dificultăţi în a explica de ce lucrurile ar trebui să stea astfel, pentru că au dificultăţi în a explica ce este obiectul estetic, independent de originalul supus imitaţiei sau de instanţa sa particulară.
Valoarea pe care teoriile imitaţiei o atribuie obiectelor estetice poate avea două surse diferite; una este metafizica subiacentă acestor teorii. Tocmai am văzut că arta poate fi mai bună sau mai rea decât alte lucruri, în funcţie de locul pe care imitaţia îl ocupă pe scala realităţii. într-un sistem metafizic, de regulă e bine să fii „mai real", aşa încât valoarea atribuită unui obiect estetic depinde de poziţia în care sistemul metafizic

plasează obiectul respectiv. în general, arta poate fi comparată cu alte tipuri de obiecte; dacă e concepută ca fiind mai puţin reală decât un lucru util, atunci obiectul util este cel mai bun (platonism). Dacă e văzută ca fiind mai reală decât obiectul util - poate pentru că ea ne oferă acel caz ideal la care obiectul real nu poate accede niciodată - atunci arta e mai valoroasă decât obiectele care sunt „doar" utile (neoplatonism). La fel, diferite forme specifice de artă îşi extrag valoarea din ansamblul sistemului. Dacă pictura imită mai bine realitatea decât romanele, atunci tablourile sunt mai valoroase din punct de vedere estetic decât acestea din urmă, iar dacă un anumit tip de pictură reuşeşte să imite mai bine realitatea decât un altul, atunci primul e mai valoros. De pildă, în anumite momente ale istoriei artei tablourile pe teme mitologice şi istorice erau considerate mai valoroase decât peisajele şi naturile moarte. Problemele apar atunci când trebuie să decidem care este cea mai bună imitaţie. O teorie spune că un fragment de imagine foto-realistă ar putea constitui cea mai bună imitaţie: pur şi simplu seamănă mai mult cu ceea ce imită. Totuşi, potrivit altei teorii el n-ar fi decât o simplă copie

mecanică. Cea mai bună imitaţie este cea care înfăţişează mai mult şi care ar putea necesita idealizarea sau abstractizarea. Pentru toate aceste teorii se pot găsi exemple în istoria esteticii şi a teoriei artei.
Dacă aveţi impresia că până acum n-am făcut altceva decât să mărim şirul posibilităţilor, fără ca prin asta să ne apropiem de o teorie adecvată despre imitaţie, amintiţi-vă că ne-am străduit să înţelegem diversele moduri în care pot fi identificate obiectele estetice. Până când nu ştim care sunt posibilităţile, nu putem critica teoria. Poate că nu vom ajunge la o judecată finală, dar în cele din urmă vom putea decide că anumite teorii sunt mai bune decât altele.
Teoriile imitaţiei n-ar trebui respinse cu uşurinţă. Ele surprind multe dintre intuiţiile noastre cele mai puternice privind arta şi frumosul, iar atunci când au dificultăţi - aşa cum se şi întâmplă - acestea sunt de fapt probleme interesante, fundamentale pentru dorinţa noastră de a şti ce înseamnă arta şi estetica.
Printre punctele 'tari' ale celor mai multe dintre teoriile imitaţiei se numără capacitatea lor de a conecta arta la alte categorii de lucruri. Ele încearcă să spună în ce mod arta şi obiectele estetice - atât în calitatea lor de obiecte ideale, cât şi în cea de obiecte fabricate - se potrivesc în schema mai vastă a lucrurilor existente. Din acest motiv teoriile imitaţiei au mai mult succes atunci când sunt conectate la o teorie metafizică. Ele tind să reuşească sau să eşueze în funcţie de judecata metafizică prin care le susţinem. Dacă vom considera că formele platonice sunt acceptabile, atunci o teorie a imitaţiei care spune că arta este un mod de a prezenta (sau imita) - fie mai bine, fie mai rău decât alte metode - formele platonice are sens. Dacă începem cu o metafizică în care se spune că lucrurile nu pot fi făcute decât potrivit unei cunoaşteri anterioare, atunci are sens să prezentăm obiectele estetice ca pe un mod de 'a face', fie el mai eficient sau mai puţin eficient decât altele, sau având propriile scopuri speciale.
Dar în cazul în care capacitatea de a furniza un sistem metafizic devine ea însăşi suspectă, aşa cum s-a întâmplat în unele filosofii moderne, atunci teoriile imitaţiei în artă tind să devină suspecte la rândul lor. Dacă ele sunt unicii combatanţi, atunci concluzia ar fi că nici o teorie a artei nu este posibilă.
Am văzut că teoriile imitaţiei au dificultăţi în a integra unele fenomene estetice. Frumosul natural nu se potriveşte foarte bine cu imitaţia ca 'facere.' Suntem nevoiţi fie să furnizăm un creator (Dumnezeu ca artist), fie să găsim nişte modalităţi de a integra natura în această teorie. Aceste ajustări extind teoria, probabil într-un mod inacceptabil. Teoriile imitaţiei tind să devină destul de obscure în ce priveşte definirea obiectelor estetice. Acestea nu sunt nici instanţe particulare ale unor tipuri, nici obiecte fizice, iar ceea ce sunt depinde de o ierarhie a realităţii, foarte greu de identificat şi de explicat. Există mai multe soluţii la aceste probleme, însă şi ele extind teoria şi o fac să fie din ce în ce mai obscură. Dar problema cea mai serioasă a teoriilor imitaţiei o reprezintă pur şi simplu istoria artei. Ea ne confruntă iar şi iar cu o artă care nu pare să imite nimic. Explozia de obiecte pe care arta contemporană e dispusă să le accepte ca artă ne oferă numeroase exemple. Arta performativă *întreprinde* ceva, nu imită altceva. Teatrul politic încearcă să schimbe lumea, nu s-o imite; pictorii împroaşcă vopseaua şi folosesc obiecte gata fabricate, sculptorii fac muşuroaie de pământ. Scriitorii îşi transformă propriile vieţi în opere de artă. Am putea încerca să respingem unele din aceste manifestări ca pe nişte rateuri avangardiste, şi cu siguranţă că unele chiar asta sunt. Dar în acelaşi timp ne încearcă bănuiala că arta religioasă a epocilor trecute, ca şi muzica şi poezia orală, nu au fost niciodată prea interesate de statutul de imitaţii.
Teoriile imitaţiei au tins să se stingă o dată cu abandonarea sistemelor metafizice care le susţineau. Ele au supravieţuit pe două căi. Una este

cea a imaginaţiei colective; e greu să nu priveşti o mare parte din fenomenul artistic ca fiind oarecum transparent faţă de alte obiecte sau faţă de un sens transcendent oarecare. Cealaltă cale este oferită de teoria simbolului şi de cea a limbajului. Deoarece limbajul şi convenţiile (inclusiv limbajele speciale ale artei) sunt foarte importante pentru capacitatea noastră de înţelegere, avem tendinţa de a căuta în artă o analogie cu limbajul. De exemplu, spunem că muzica este un limbaj al emoţiilor, iar pictura un limbaj al formelor. Simbolurile şi sistemele simbolice presupun operaţiunea de simbolizare, iar această constatare se transformă cu uşurinţă în afirmaţia că simbolurile reprezintă sau imită lucrul pe care îl simbolizează. Dacă arta în întregime e simbolică şi dependentă de sisteme simbolice - spune în continuare acest raţionament - atunci un anumit tip de teorie a imitaţiei poate supravieţui. Totuşi, sistemele de simboluri pot fi explicate şi în alt mod, iar acum ne vom îndrepta atenţia spre un alt tip de teorie - teoria expresiei.
Expresia

Din punct de vedere logic, teoriile expresiei sunt rivalii teoriilor imitaţiei. într-o oarecare măsură ele sunt întotdeauna implicite chiar şi în cele mai 'metafizice' teorii ale imitaţiei, şi asta deoarece trebuie găsită o cale prin care o astfel de teorie să devină evidentă. Teoriile expresiei au ca punct de plecare mintea umană şi concep obiectele estetice ca fiind determinate în primul rând de conştiinţă, şi nu de alte obiecte (aşa cum stipulează teoriile imitaţiei). Relaţia cea mai importantă este cea care se stabileşte între două conştiinţe, iar obiectul estetic reprezintă mijlocul de a stabili această conexiune.
Retorica - arta de a vorbi şi scrie convingător - constituia o latură importantă a culturii clasice. în filosofia clasică, tradiţia retorică se baza pe imitaţie pentru a explica modelele ideale ale vorbirii şi scrierii, dar în acelaşi timp se concentra asupra eficienţei comunicării într-un mod care impunea exprimarea eficientă a ideilor. Retorica îşi instruia discipolii oferindu-le modele care puteau fi imitate. S-a dezvoltat astfel un sistem complex de figuri de stil, fiecare îndeplinind o funcţie de comunicare cu rol specific în exprimarea anumitor tipuri de idei. De pildă, metaforele şi comparaţiile confereau noutate ideilor, făcându-le astfel mai expresive.
Totuşi, prezenţa teoriilor expresiei în estetică a devenit evidentă doar după Renaştere. Doi factori au favorizat trecerea de la imitaţie la

sublinierea rolului expresiei. în primul rând, a crescut importanţa individului ca fiinţă gânditoare. La început artiştii, iar apoi filosofii şi criticii au trecut de la ideea individului ca tipologie care preia ordinea socială universală, la cea de individ ca fiinţă de sine statoare, integrată societăţii atât prin calităţile sale fizice, mentale şi emoţionale, cât şi printr-un fel de contract. în aceste condiţii, expresia gândurilor şi a sentimentelor personale capătă o nouă dimensiune. în al doilea rând, psihologia suferise anumite schimbări. în loc să fie reflectarea unui intelect superior, aşa cum se întâmpla în filosofia clasică şi medievală, mintea umană era acum un mănunchi sau o colecţie de idei furnizate de experienţă şi grupate laolaltă prin asocieri naturale sau dobândite. O astfel de gândire îşi exprimă asocierile de idei căutând simboluri şi forme proprii de exprimare. Ea se cunoaşte pe sine - cel puţin în parte - cu ajutorul proiecţiilor exterioare ale unor combinaţii interne. Pentru artist ca şi pentru public, arta devine o modalitate de cunoaştere a propriei conştiinţe. Pe parcursul secolelor XVIII şi XIX, expresia a înlocuit treptat imitaţia ca modalitate principală de explicare a obiectelor estetice.
Teoriile expresiei pornesc de la mintea umană şi de la ideile care o compun. Ideile, cel puţin în gândirea modernă, sunt dependente de o conştiinţă. Dacă ne punem întrebarea unde se află ideile, aproape sigur răspunsul va fi că ele se găsesc în mintea cuiva. Acest răspuns poate fi oarecum înşelător: „în mintea cuiva" nu înseamnă neapărat „în cap". Ideile nu sunt genul de lucruri care să aibă o localizare spaţială, altfel decât într-un sens general. Totodată, ne gândim la idei ca la ceva care ţine de texte şi de simboluri. Un simbol ca drapelul reprezintă sau întruchipează o idee, astfel încât are sens să spunem că ideile nu se află în minţile noastre, ci „în" simboluri. La rândul lor, simbolurile sunt folosite într-o manieră complexă pentru a scrie texte - cărţi şi eseuri, poeme şi piese de teatru - şi, prin extensie, pentru construirea unor simboluri non-verbale. Dacă nu ne-am putea integra ideile în astfel de sisteme ar fi greu de înţeles cum le-am putea comunica, altfel decât printr-o formă oarecare de telepatie. Fără îndoială, maniera în care abordăm ideile este fundamental psihologică.
Atunci când psihologia modernă a ideilor a devenit preponderentă, ea a dat un nou impuls unei concepţii alternative despre fenomenul estetic. Mintea a fost identificată cu ideile, oricare ar fi ele. O dată cu trecerea timpului, dobândim mai multe idei; o dată cu ideile vin şi sentimentele,

privite fie ca idei în sine, fie ca un acompaniament calitativ al ideilor, iar obiectul esteticii, s-a spus, îl reprezintă emoţiile noastre. Prin urmare, ca şi ideile, estetica este dependentă de mintea umană.
O estetică bazată pe sentimente şi dependentă de mintea umană este radical diferită de estetica bazată pe imitaţie. Lucrul cel mai important nu este obiectul, ci starea psihologică. Astfel de stări sunt greu de explicat, şi încă şi mai greu de descris. S-ar părea că nu trebuie decât să reflectezi atent ca să-ţi cunoşti propriile emoţii. Totuşi, minţile noastre sunt rareori atât de clare şi de organizate, şi chiar şi atunci când sunt, iar noi „ştim ce anume ne place", s-ar putea ca motivul pentru care ne place un anumit lucru, relaţia lui cu alte lucruri care ne plac şi semnificaţia faptului că ne place să nu fie atât de evidente. Toate aceste elemente intră în componenţa unei teorii estetice. E necesar să putem distinge sentimentele estetice de alte tipuri de emoţii, e necesar să ştim ce anume este mintea umană şi cum îşi

poate ea selecta ideile. Mai presus de toate, dacă estetica noastră porneşte de la ideile şi sentimentele pe care le avem, atunci trebuie să aflăm ce anume face ca aceste idei să fie intersubiective şi comunicabile; altminteri, sentimentele noastre vor rămâne confuze şi strict personale. Dacă teoriile imitaţiei au dificultăţi în explicarea frumosului natural (deoarece în natură nimic nu pare să fie făcut aşa cum trebuie), o estetică a sentimentelor şi ideilor are dificultăţi în explicarea operelor de artă. în cel mai bun caz, ele par nişte mijloace facultative de a atinge un anumit scop emoţional. Dacă sentimentele şi ideile ar putea fi obţinute într-un alt mod - cu ajutorul drogurilor sau al medicamentelor, de pildă - nu am mai avea deloc nevoie de artă.

Teoriile estetice ale expresiei au apărut tocmai pentru a răspunde acestor întrebări şi provocări. O teorie a expresiei are de obicei două trăsături principale. în primul rând, se consideră că mintea îşi este propriul ei scop: cunoştiinţele, împreună cu ceea ce este resimţit ca plăcere, fac ca mintea noastră să fie ceea ce este. în al doilea rând, unele sentimente şi idei sunt considerate fundamentale sau mai importante în raport cu altele. Suntem conştienţi de diferenţele calitative dintre trăirile noastre. Unele idei stau la baza altor idei şi noţiuni mai complexe care ne aparţin. A spune că un anumit lucru este exprimat de o anumită persoană echivalează deci cu a spune că acel lucru este cunoscut şi simţit de către cineva, iar ceea ce este cunoscut şi simţit poate fi înţeles ca reprezentând modul în care o minte umană intră în contact cu o altă minte umană şi cu

lumea înconjurătoare. Tot ceea ce cunoaştem şi înţelegem porneşte de la acest impuls către expresie. Când impulsul îşi atinge ţinta, ne introduce în mediul nostru obişnuit; atunci când eşuează, alunecăm într-o lume personală, incoerentă, fără să comunicăm sau să înţelegem nimic altceva în afară de instinctele şi sentimentele noastre primare - alunecăm deci într-un fel de autism.

Expresia este fundamentală pentru că ne permite să dăm o formă şi un conţinut ideilor şi emoţiilor noastre. Teoriile expresiei imaginează două tipuri de stări mentale. Prima este confuză şi incoerentă. Este ca un copil care ţipă doar pentru a-şi satisface nevoile elementare, de hrană şi confort. Sau este ca un animal care poate asimila date şi poate reacţiona, dar nu poate da forme elaborate trăirilor sale, astfel încât totul rămâne la nivelul stimulării imediate, al stimulilor învăţaţi şi al reacţiilor ulterioare. Cel de-al doilea tip de stare mentală este coerent şi organizat; el poate nu doar să producă imagini, ci şi să abstragă şi să reia aceste imagini într-o altă formă. El cuprinde tot ceea ce numim gândire, imaginaţie şi memorie, depăşind simplul instinct şi comportamentul mecanic, şi totodată conservă experienţa trecută, o proiectează pe cea viitoare şi aplică aceste proiecţii la situaţii noi, care sunt legate doar în mod abstract de experienţele pe care le-am avut deja. Mai presus de toate, acest al doilea tip de stare mentală ne place, ne face să ne simţim bine, ne dă încredere şi siguranţă, astfel încât minţile noastre tânjesc după expresie şi sunt satisfăcute doar atunci când o obţin. Iar când mintea înregistrează succese, ea preţuieşte în mod deosebit acele idei care sunt exprimate în mod reuşit.

Până acum, expresia pare să însemne pur şi simplu capacitatea de a gândi. Mai departe trebuie să vedem cum anume o teorie a expresiei poate constitui baza unei teorii estetice. Primul lucru asupra căruia se insistă este faptul că plăcerea expresiei este atât de elementară, încât ea reprezintă un scop în sine. Minţile noastre îşi doresc să aibă senzaţia că înţeleg -prin simplul fapt că sunt minţi omeneşti au nevoie de garanţia propriei coerenţe. Aşadar, plăcerea pe care o oferă expresia este una aparte, pentru că e fundamentală. Poate să-mi placă îngheţata, dar dacă nu o obţin, nu voi suferi cine ştie ce. Plăcerea pe care o obţin din satisfacerea dorinţei mele se limitează la acel moment şi începe să dispară imediat ce dorinţa e satisfăcută. Am nevoie de hrană, de mâncare şi de integritatea mea corporală, dar aceste nevoi sunt comune tuturor animalelor. Ele sunt în

esenţă nevoi trupeşti, şi încetează să mai prezinte vreun interes imediat ce sunt satisfăcute. însă capacitatea mea de a anticipa şi de a înţelege nu e niciodată satisfăcută în aceeaşi manieră: trebuie s-o reînnoiesc permanent, continuând să gândesc, să anticipez şi să-mi amintesc. Plăcerea pe care mi-o oferă activitatea expresivă este plăcere pură, neştirbită de propria ei împlinire. Asta este cu adevărat plăcerea estetică, spun teoreticienii expresiei - plăcerea pe care o obţinem ca efect al activităţii propriei noastre minţi.

Obiectul unei astfel de plăceri nu este ceea ce gândim sau simţim, deşi va exista întodeauna un obiect al gândirii şi al trăirilor noastre. Obiectul plăcerii estetice îl reprezintă însăşi activitatea minţii.

Satisfacţia şi împlinirea provin din faptul că suntem ocupaţi cu o activitate care nu e nici prea solicitantă, nici prea redundantă şi plictisitoare. Motivul pentru care asta ar trebui să se numească 'plăcere estetică' necesită unele explicaţii, însă primul pas este recunoaşterea faptului că ea reprezintă plăcerea expresivă despre care vorbesc teoriile expresiei. Este un sentiment generat de idei şi de producerea lor, şi în esenţă el aparţine minţii ca atare; în absenţa lui, mintea umană n-ar mai fi aşa cum o ştim.[13]

O teorie importantă (lansată în secolul XVII) prin care filosofii au încercat să explice cunoaşterea noastră şi mecanismele ei se bazează pe termenii ideilor clare şi distincte, furnizate fie de experienţă, fie de o combinaţie între experienţă şi ideile înnăscute de la care pornim. Cunoaşterea constă, s-a spus, în idei clare şi distincte care sunt ele însele perfecte şi complete. într-o astfel de cunoaştere, gândirea individuală joacă doar un rol secundar: ideile clare, distincte, pe deplin complete şi coerente vor fi aceleaşi pentru toată lumea. O dată descoperite, ele nu pot fi puse la îndoială şi nu au nevoie de instanţieri particulare. Ele ne oferă o ştiinţă pur filosofică, aşa cum este matematica. Astfel de idei clare şi distincte nu includ însă sentimentele de plăcere şi senzaţiile individuale pe care

'3 Ca teorie a minţii, această construcţie este foarte vagă. Mai multe tipuri de a concepe mintea umană pot fi consistente logic cu acest tip de teorie a expresiei. De pildă, mintea ar putea fi doar o aglomerare de idei, sau ar putea fi o combinaţie de impulsuri neurale şi reacţii chimice, care coincid oarecum cu creierul. Mintea umană ar putea fi chiar un substrat imaterial aflat dincolo de înţelegerea noastră conştientă, deşi e greu de ştiut ce anume înseamnă asta. Pentru a analiza teoriile expresiei estetice nu e nevoie să ne fixăm asupra unei singure teorii a minţii, atât timp cât aceasta din urmă permite o anumită formă de conceptualizare, în termenii ideilor şi sentimentelor.

le are fiecare dintre noi. Termenul 'estetică' a fost inventat pentru a aduce aceste sentimente şi senzaţii în aria ştiinţei pure a raţiunii, logicii şi matematicii. Pe măsură ce filosofii credeau din ce în ce mai puţin în posibilitatea de a oferi acea ştiinţă filosofică pe care o reclamau ideile clare şi distincte, şi pe măsură ce subliniau dependenţa ideilor de experienţă, ideile estetice păreau singura alternativă! Astfel, ideile estetice şi plăcerea estetică au preluat treptat rolul de lider în explicarea cunoaşterii. Ca experienţă, ele constituiau punctul de plecare de la care ştiinţa şi cunoaşterea practică se puteau dezvolta. Deşi debutase ca un lucru care trebuia explicat în completarea ideilor clare şi distincte, estetica a devenit fundamentul primordial al cunoaşterii umane.

Pericolul pe care îl poate reprezenta acest tip de expresie ţine de faptul că ea rămâne atât de subiectivă şi de personală încât nu mai poate fi considerată câtuşi de puţin cunoaştere. în teoriile expresiei, artei i se atribuie un rol special în trecerea de la emoţia şi trăirea subiectivă la alte forme. Teoriile ştiinţifice, regulile practice şi scopurile sunt legate de anumite situaţii specifice. Oamenii de ştiinţă trebuie să explice fenomene reale, iar pentru a face asta ei trebuie să pornească de la experienţa limitată pe care o avem într-un anumit moment şi într-un anumit loc. Chiar şi ipotezele ştiinţifice cele mai 'tari', de tipul teoriei generale a relativităţii, încep tot cu fenomene care trebuie explicate, devenind teorii acceptate şi constituind o parte a ştiinţei doar atunci când sunt confirmate, graţie legăturii lor cu fenomenele reale şi datorită progreselor capacităţii noastre de observaţie. Principiile etice, economice şi politice sunt legate de practicile propriu-zise, care se aplică în situaţii concrete. Pe de altă parte, arta prezintă două avantaje: ea continuă să ofere aceeaşi plăcere estetică de la care a pornit procesul cunoaşterii, şi nu se limitează la ceea ce există sau este deja cunoscut. Arta poate devansa experienţa şi astfel poate anticipa anumite sisteme de cunoştiinţe care vor deveni utile. Ea poate utiliza ficţiunea şi imaginaţia. Unele teorii matematice au o capacitate similară de a evolua independent de orice situaţii concrete, fiind percepute ca la fel de frumoase şi de satisfăcătoare din punct de vedere estetic. Cu toate astea, arta rămâne o formă de expresie publică. Teoriile expresiei adoptă deseori o perspectivă extensivă asupra artei. Toate limbajele pot fi tratate ca artă deoarece, se spune, toate exprimă ceva. Atunci când vorbim, folosim limbajul pentru a da o formă inputului senzorial şi reacţiilor noastre emoţionale faţă de el, astfel că fiecare dintre

noi este puţin artist. O asemenea utilizare largă a termenului 'artă' nu este totuşi decât o modalitate de a sublinia esenţialul. Evident că în realitate nu orice limbaj sau expunere formală a experienţei şi emoţiei înseamnă artă. Doar unele reprezentări sunt artistice, şi anume cele originale şi expresive. Pentru a le distinge de reprezentările banale şi redundante, teoriile expresiei limitează de regulă expresia la asocierea originală şi auto-suficientă dintre formă şi conţinut.

Nici o reprezentare a unei idei sau emoţii nu poate fi expresivă fără ca termenul 'expresiv' să nu devină lipsit de înţeles. Gândiţi-vă ce se întâmplă, de pildă, atunci când cineva se înroşeşte la faţă şi bolboroseşte furios: persoana respectivă este emoţionată, şi' deseori putem deduce prin ce fel de emoţii trece. Şi totuşi, majoritatea teoriilor expresiei nu ar considera o astfel de manifestare drept o expresie a emoţiei, în sensul pe care-1 reclamă teoria. Persoana prezintă pur şi simplu nişte simptome ale experienţei prin care trece - e ca un strigăt de durere sau ca un hohot spontan. Când stimulul dispare, simptomele vor dispărea la rândul lor. Totuşi, atunci când un actor se comportă în mod similar, aceleaşi mişcări ale corpului devin expresia unei emoţii. Modul în care actorul îşi manifestă emoţia este independent de faptul că el ar trăi efectiv respectiva emoţie în acel moment; astfel, el întruneşte condiţiile pentru a realiza o expresie a emoţiei. Dacă nu am putea face asemenea distincţii, fiecare interpretare ar presupune Ca artistul să trăiască efectiv conţinutul operei de artă. Muzicienii nu sunt trişti când cântă muzică tristă, iar actorii nu sunt furioşi când interpretează scene de furie. Prin urmare, expresia e posibilă fără a trăi experienţa respectivă în acel moment. Luat ca atare, acest lucru nu înseamnă decât că unele expresii sunt independente de trăirea efectivă a emoţiei pe care o exprimă. Dar dacă în anumite situaţii expresia poate fi separată de emoţia pe care o exprimă, înseamnă că avem de-a face cu două acţiuni diferite. Expresia poate fi de sine stătătoare, în timp ce trăirea unei emoţii presupune ca cineva să aibă o stare psihologică reală într-un anumit moment. în acest mod putem distinge expresia de reacţiile psihologice.

Asta nu înseamnă că expresia nu are legătură cu trăirea unor emoţii. Actorii preţuiesc trăirile şi impresiile tocmai pentru că astfel ei învaţă să exprime emoţii. Nu e nevoie ca romancierii să aibă efectiv experienţele despre care scriu, însă mulţi dintre ei debutează cu romane autobiografice.

Distincţia dintre trăirea efectivă a emoţiei şi expresia ei ţine de formă şi de psihologie: artiştii învaţă să exprime un lucru, în special emoţii, descoperind formele, care pot fi naturale sau convenţionale. Legătura dintre zâmbet şi fericire pare una naturală. Legătura dintre o faţă de masă cu pătrăţele roşii, prezentă într-un cadru de film, şi sentimentul de siguranţă şi onestitate e pur convenţională. în acest caz, istoria conexiunilor şi imaginile precedente determină forţa de expresie a unui simbol vizual. Teoriile expresiei merg uneori şi mai departe, susţinând că fără forţa de expresie a artei, care ne învaţă să distingem între trăirile pe care le avem, nici măcar nu am putea avea emoţii în sensul curent al termenului. De pildă, instinctul de reproducere este fără îndoială natural, aşa cum natural este şi instinctul părinţilor de a-şi proteja copiii. Cuvântul 'dragoste' are deci un sens natural. însă dragostea romantică datorează mult din identitatea ei emoţională povestirilor, poeziilor şi cântecelor apărute în secolele XII şi XIII. Se poate spune că expresia creează capacitatea de a simţi într-un anumit mod, cel puţin la fel de mult pe cât trăirea anumitor emoţii creează expresia.

Un concept esenţial pentru a deosebi expresia estetică de alte manifestări emoţionale este originalitatea. O expresie estetică presupune crearea unei forme care fie are ca sursă emoţia, fie îi permite acesteia să devină o experienţă coerentă, care poate fi identificată. O dată ce expresia a fost descoperită sau creată, ulterior ea poate fi reluată şi utilizată iar şi iar. Ea devine parte a resurselor noastre culturale. Totuşi, repetiţiile şi utilizările ulterioare reprezintă doar nişte imitaţii ale originalului. Expresia estetică propriu-zisă nu este niciodată o imitaţie. Lucrurile stau exact invers faţă de teoriile imitaţiei. Pentru o teorie a imitaţiei, este important să descoperim cum putem avea o imitaţie mai bună. Pentru teoriile expresiei, e important să descoperim ceva care să nu fie o simplă imitaţie. Teoriile expresiei fac din artist un adevărat creator. Fiinţele obişnuite depind de artişti, pentru că ei crează noi forme şi noi moduri de a vedea. Artiştii mai puţin înzestraţi adaugă tuşe şi detalii minore, dar cu toate astea originale. Cei mai mulţi dintre noi suntem artişti minori, care depindem în majoritatea expresiilor noastre de cei care ne-au educat estetic. în esenţă, suntem nişte imitatori care simt aşa cum au fost învăţaţi să simtă de către artiştii culturii lor. Prin urmare, originalitatea şi creativitatea sunt mărci ale expresiei.

Un concept înrudit cu originalitatea este geniul. Cum anume reuşesc artiştii şi fiinţele înzestrate cu sensibilitate estetică să exprime ceea ce alţii pot să experimenteze doar într-o a doua instanţă, rămâne un mister; nu se poate învăţa sau preda. Este ceva diferit, de pildă, de simplul meşteşug. în consecinţă, geniul devine acea putere misterioasă de a produce forme originale. La nevoie, pot fi create unele

condiţii psihologice pentru a stimula geniul. Nici chiar geniul nu e lipsit de supraveghere; în parte, ni se spune, el nu reprezintă decât găsirea unui mod de a învăţa ceea ce este necesar. Un geniu îşi va găsi întotdeauna cel mai bun maestru. După ce va fi învăţat tot ceea ce maestrul putea să-1 înveţe, un geniu va merge mai departe şi-1 va întrece. Modelul acestei relaţii poate fi întâlnit în pictura renascentistă. Un tânăr pictor devine ucenicul unui maestru şi îi copiază stilul. Ucenicul poate urma chiar mai mulţi maeştri la rând. Progresele rapide ale picturii renascentiste pot fi atribuite unui şir de ucenici care şi-au depăşit maeştrii inventând stiluri noi. Pictura s-a schimbat succesiv începând cu Giotto (1266-1337), continuând cu secolul XIV şi cu opera lui Rafael (1483-1520), apoi de-a lungul secolului XVI. Cei care au reuşit să-şi întreacă maeştrii au fost geniali; cei care au rămas la nivelul maeştrilor, indiferent cât de buni au fost, erau simpli meşteşugari. Modelul oferit de istoria artei se repetă în maniere diferite şi în alte forme artistice. în căutarea originalităţii expresiei, poezia a trecut de la modelele clasice la forme mai libere. Geniul, s-a spus, va triumfa în faţa oricărei adversităţi şi va găsi întotdeauna noi căi de a-şi exprima emoţiile, abandonând formulele artistice imitative şi răsuflate. Noi, ceilalţi, ne vom exprima încântarea şi, în modul nostru propriu, vom evalua posibilităţile estetice care ni se deschid.
Teoriile expresiei au nevoie de o metodă de a distinge între artă şi non-artă. Atât timp cât expresia estetică e naturală şi reprezintă o emoţie subiectivă, ea nu are nevoie de nimic în plus în afară de cele mai bune condiţii pentru a o experimenta. în această privinţă, teoriile expresiei conduc în ultimă instanţă la un fel de abordare idealizată, descrisă uneori ca dezinteresare. Oricine poate - şi chiar trebuie - să aibă propriile experienţe estetice, 'şmecheria' constând doar în â fi conştient de ele şi în a nu le pierde printre formele mai complexe ale existenţei noastre. Totuşi, tipul de expresie care produce arta trebuie deosebit de reluările ei imitative. Dacă arta este expresie, atunci orice obiect care nu satisface

condiţiile expresiei este non-artă, indiferent cât de mult ar semăna cu arta şi oricât de mult ar suna ca ea. La fel, orice este expresiv este artă, chiar dacă nu a fost creat din capul locului cu această intenţie. Astfel, o vază frumoasă este un obiect de artă, chiar dacă creatorul ei este un olar care avea nevoie de bani şi a făcut-o pentru a servi la căratul apei. însă un poem sau o piesă de teatru care copiază un alt poem sau o altă piesă nu este artă, chiar dacă oferă plăcere şi poate fi citită sau interpretată într-o manieră indistinctă de arta adevărată. Scopurile expresiei sunt auto-conţinute; arta exprimă emoţii. Scopurile non-artei sunt extrinseci, pe când opera e destinată să producă un anumit efect prin mijloace cunoscute. Astfel de opere pot fi foarte izbutite ca mod de a-şi atinge scopurile. Producătorii de filme contemporani au succes sau ratează în funcţie de capacitatea de a manipula materialul artistic astfel încât să câştige un public larg, iar regizorii sunt răsplătiţi regeşte dacă oferă ceea ce au promis. Dar, spun aceste teorii ale expresiei, astfel de creaţii nu sunt opere de artă. Le lipseşte originalitatea şi interesul formal intrinsec care constituie marca expresiei autentice.
Teoriile expresiei au, prin urmare, două consecinţe. în primul rând, ele justifică experienţa estetică subiectivă, bazată pe idei şi emoţii pe care noi ca indivizi le considerăm plăcute în sine. Expresia reprezintă capacitatea noastră înnăscută de a da o formă emoţiei şi senzaţiei şi de a găsi plăcere în forma respectivă, independent de modul cum valorificăm mai departe experienţa noastră. în această privinţă, teoriile expresiei deplasează experienţa estetică spre individ, spre psihologie şi o fac să fie independentă de sistemele metafizice şi de judecata exterioară. însă atunci când teoriile expresiei ajung la artă, ele trebuie să explice proiecţia formei asupra unui material care este fix şi este accesibil publicului. Astfel, teoriile expresiei ajung să creeze un cult al artistului. Originalitatea este o condiţie necesară a artei, şi doar geniul poate fi original. Capacitatea noastră de a avea experienţe estetice se dovedeşte a fi dependentă de artiştii care ne oferă mijloacele pentru a ajunge la o expresie personală. Nu suntem atât de independenţi pe cât credeam. în existenţa noastră conştientă, învăţăm să fim artişti de la creatorii care ne pun la dispoziţie expresiile pe care le putem folosi.
Teoriile expresiei propuse de estetică şi de istoria artei exercită cu siguranţă o anumită atracţie. Ele dau un răspuns îndoielilor formulate de teoriile imitaţiei în privinţa statutului artei şi al artistului, precizând

motivul pentru care preţuim arta şi pentru care suntem nevoiţi să reacţionăm astfel: pentru că fără. ea ar fi incoerente senzaţiile noastre şi am aluneca înapoi spre reacţiile instinctive, pre-umane faţă de experienţele pe care le avem. Teoriile expresiei nu ne cer să acceptăm construcţii metafizice

grandioase. Ele pornesc de la propriile noastre experienţe individuale, iar structura lor decurge din dorinţa noastră de a cunoaşte şi de a înţelege cu ajutorul experienţei proprii, şi nu din afirmaţiile despre lume şi despre realitate în ansamblul ei. Teoriile expresiei fac apel la intuiţia care spune că, indiferent ce altceva se mai petrece în artă, impresiile mele nu pot fi cu totul greşite, din moment ce le am. Mă pot înşela asupra răspunsului la întrebarea ce este lumea sau ce e bine şi ce e rău, dar emoţiile mele estetice îmi aparţin şi nu mă pot înşela în privinţa lor. Iar când e vorba de artă, cu toţii simţim că nu tot ce îşi spune artă este într-adevăT artă şi că unele lucruri care nu se autointitulează astfel ar merita acest nume. S-ar putea să nu fiu sigur care ce este, dar sunt sigur că există o diferenţă. Teoriile expresiei oferă un mod de a explica această intuiţie care ne spune că trebuie făcute anumite distincţii. Cu toate astea, teoriile expresiei sunt expuse la tot atâtea obiecţii ca şi teoriile imitaţiei. în primul rând, ele au o anumită imprecizie, care nu pare să fie accidentală, ci congenitală. Indiferent ce ar fi lucrul care precede expresia, prin definiţie el nu poate fi cunoscut, pentru că nu a fost exprimat, iar o dată exprimat, nu poate fi cunoscut decât în forma expresiei. Aşadar, nici o formă expresivă nu îmi permite să descriu expresia însăşi. Trebuie să încerc s-o fac, aşa cum aş încerca să judec un produs citindu-i reţeta: dacă cunosc ingredientele, s-ar putea să meargă. Totuşi, teoriile expresiei pretind că identifică elementele componente, ca şi modul în care ele funcţionează. O mare parte a filosofiei s-a ocupat cu precizarea acestor concepte. Nu e deloc un lucru demn de dispreţ, însă dacă geniul este pur şi simplu o persoană care poate exprima ceea ce alţii nu pot, un geniu auto-proclamat poate oricând să spună că nu a fost înţeles pentru că alţii nu au învăţat încă noul mod de expresie. Este o remarcă suficient de adevărată ca să ne facă să ezităm atunci când respingem astfel de pretenţii ale artiştilor. în esenţă, ea poate fi chiar irefutabilă, deoarece nici o evidenţă empirică a contrariului nu e posibilă. Afirmaţiile globaliste, care susţin că în ultimă instanţă suntem cu toţii artişti şi că toate limbajele şi reprezentările sunt expresive, ajung să fie

lipsite de conţinut deoarece includ prea multe lucruri. Poate că nu toate teoriile expresiei fac obiectul acestui tip de critică, dar toate tind să fie vagi în sensul pe care tocmai l-am descris.
Aşa cum observam la începutul acestei secţiuni, teoriile expresiei au apărut atunci când psihologia şi filosofia au început să se concentreze asupra ideilor prezente în mintea fiecărui individ. Termenul 'expresie', aşa cum e folosit de aceste teorii, înseamnă expresia unei idei care aparţine unei anumite persoane. înaintea revoluţiei ştiinţifice din secolele XVII şi XVIII, filosofia şi psihologia tindeau să folosească termenul 'idee' într-un sens mai extins şi să se concentreze mai puţin asupra individului. Arta şi experienţele cu care se ocupa estetica erau asociate mai mult cu meşteşugul şi cu producerea de obiecte. înaintea schimbării de perspectivă care a debutat în Renaştere şi s-a amplificat în secolele XVII şi XVIII, artiştii în mod special erau consideraţi nişte meşteşugari înzestraţi. Ei aparţineau ghildelor sau breslelor meşteşugăreşti, şi învăţau meserie mai întâi ca ucenici. Chiar şi artele frumoase practicate de nobilimea cultă, cum sunt poezia şi muzica, tindeau să fie arte oficiale, oferindu-i autorului şansa de a-şi dovedi măestria. Henric al XVIII-lea al Angliei se considera un compozitor talentat, iar unele dintre compoziţiile lui se interpretează şi astăzi. El nu scria pentru a se exprima, ci pentru a-şi demonstra talentul în faţa Curţii şi pentru a-şi încânta auditoriul.
Faptul că teoriile imitaţiei au dominat epocile clasică şi medievală, fiind apoi înlocuite de teoriile expresiei, nu constituie o limită pentru nici una dintre ele. Teoriile expresiei sunt nevoite să susţină că artiştii de odinioară nu făceau altceva decât să se exprime pe sine, deoarece potrivit lor acesta este scopul artei. Dacă nu ar proceda astfel, n-ar mai fi teorii estetice, ci teorii despre istoria ideilor. Aşa cum marinarii de altă dată puteau să creadă că pământul este plat şi să navigheze corect în funcţie de această teorie (atâta timp cât nu se aventurau prea departe), tot aşa artiştii de odinioară se puteau considera nişte meşteşugari care imită ideile eterne, şi teoria lor să funcţioneze totuşi, atât timp cât arta se limita la anumite tipuri de obiecte. Când cunoaşterea avansează, avem nevoie de o teorie mai bună. Invers, o teorie a imitaţiei trebuie să poată răsturna acest proces şi să explice afirmaţia că expresia nu e decât o altă formă de imitaţie, capabilă acum să reproducă viaţa interioară a scriitorilor şi pictorilor (ca şi obiecte ale lumii exterioare) şi să răspundă

unor noi tipuri de activităţi imitative. Dar teoria nu este istorie, şi nici noi nu putem scăpa atât de uşor, pe considerentul că alegerea unei teorii nu contează, de vreme ce ambele pot funcţiona la fel de bine. Fiecare dintre ele are consecinţe potenţial negative şi contradictorii în raport cu cealaltă.
Teoriile expresiei tind să piardă din vedere importanţa îndemânării şi a meşteşugului în artă, şi chiar să minimalizeze importanţa artei ca atare. Emoţia devine mai importantă decât creaţia. Teoriile radicale au susţinut că opera propriu-zisă este doar incidentală în raport cu expresia reală: actul original şi creator este în mintea artistului, care ar putea decide să-1 facă sau nu public. Mitul poetului taciturn şi al minţii muzicale care nu cunoaşte armonia şi nu cântă la nici un instrument a luat naştere din teoriile expresiei. Pericolul este că, pe măsură ce experienţa estetică e împinsă din ce în ce mai adânc în psihicul individual, procesul creator devine secundar. Chiar dacă se recunoaşte existenţa unei relaţii strânse între expresie şi capacitatea de a materializa o idee, materia pare a fi doar accidentală. Teoriile clasice au comparat poezia şi pictura căutând similitudini între arte, însă conceptul de arte frumoase implică faptul că arta este fundamentală în raport cu formele sale particulare. însăşi ideea că eşti artist şi nu pur şi simplu pictor, poet sau muzician împinge conceptul fundamental înapoi cu un grad, astfel încât reduce importanţa produsului final. Poeţii ar trebui să poată scrie piese de teatru, să picteze tablouri şi să compună muzică, deoarece toate astea sunt expresii. Dacă nu reuşesc, cu puţin timp şi efort lipsa de îndemânare ar putea fi remediată.
Pericolul unei astfel de mitologii expresive ţine de faptul că ea pur şi simplu nu corespunde activităţii reale, şi nici măcar procesului de evaluare a artei. Capacitatea de a produce opere de artă este rezultatul unei pregătiri asidue şi al unor deprinderi greu câştigate. Teoria expresiei a avut tendinţa să promoveze pictura „primitivă" şi arta pop, dar atunci când aceste forme sunt examinate mai atent se dovedesc a fi la fel de complexe şi de greu de realizat (dacă sunt reuşite) ca şi creaţiile îndelung elaborate ale picturii Renaşterii. Arta nu izvorăşte pur şi simplu dintr-o forţă expresivă interioară, pe care o simţim cu toţii. Cunoaşterea istoriei formelor, stăpânirea unui material artistic şi disciplina care se naşte prin încercare şi eroare sunt la fel de importante ca şi talentul, geniul şi originalitatea creatoare pe care le avansează teoriile expresiei. Dacă teoriile imitaţiei tind să ignore personalitatea artistului, din considerente
mecaniciste sau metafizice, teoriile expresiei tind să facă din această personalitate începutul şi sfârşitul artei, prin excluderea istoriei şi a ideii de meşteşug.
Acelaşi lucru se poate spune şi despre evaluarea estetică. Pentru un adept al teoriei expresiei, publicul ideal este descris prin termeni ca 'dezinteresat', 'distanţat' şi 'lipsit de prejudecăţi'. Ca să fim cinstiţi, aceste descripţii au semnificaţii speciale, pe care le vom examina în detaliu ceva mai târziu. Totuşi, o teorie a expresiei tinde să conceapă publicul ideal ca pe un public care nu ştie prea multe şi lasă pur şi simplu opera de artă sau frumosul natural să-şi exercite efectul direct asupra psihicului individual. Un tip aparte de teorie a expresiei subliniază comunicarea dintre artist sau natură şi altcineva; cu cât e mai directă comunicarea, cu atât mai bine. Lev Tolstoi (1828-1910) descrie acest proces ca pe un fel de contaminare.
Iarăşi, dificultatea acestei abordări ţine de faptul că pur şi simplu ea nu funcţionează. Chiar şi atunci când suntem foarte deschişi faţă de efectele noii arte sau faţă de puritatea frumosului natural, avem nevoie de o anumită pregătire prealabilă. Ceea ce ştim ne permite să vedem. Percepţia nu înseamnă o privire naivă; structurile pe care le-am asimilat ne permit să prelucrăm stimulii pe care-i receptăm. Chiar şi pentru a recepta muzica, trebuie să asculţi mult în prealabil, şi-ţi prinde bine dacă ai dobândit capacitatea de a recunoaşte formele muzicale. Nu trebuie decât să citeşti un poem ca sonetul lui Wyatt, ca să înţelegi cât de multe lucruri îţi sunt accesibile atunci când eşti conştient de stilul poetic şi de forma sonetului, care îl fac să fie diferit, să zicem, de proza unui romancier de secol XVIII, cum este Henry Fielding.[14] Cele mai bune teorii ale expresiei găsesc o cale de a ţine seama de aceste realităţi evidente, însă pentru a obţine acest rezultat sunt nevoite să depindă de explicaţii speciale.
O problemă aparte în privinţa teoriilor expresiei este că tind să neglijeze activitatea critică, şi astfel, tind să aibă dificultăţi cu judecata estetică. Teoriile imitaţiei aveau tendinţa de a deveni prea dependente de reguli. Atunci când simplifică prea mult, ele apreciază un lucru ca fiind bun sau rău în funcţie de regularitatea şi de conformitatea cu un set de reguli fixe; ulterior, teoria este respinsă imediat ce artiştii găsesc o cale de a încălca efectiv regulile. Teoriile expresiei tind să cadă în extrema

14
Un extras din romanul lui Fielding, *Tom Jones,* (1749) figurează *mAppendix.*

cealaltă. Fiecare are propriile gusturi şi, după cum se spune, gusturile nu se discută. Prin urmare, judecata este individuală, subiectivă, şi în ultimă instanţă, lipsită de orice standarde. Merge orice. Desigur, lucrurile nu stau chiar aşa, astfel încât teoriile expresiei sunt nevoite să găsească metode speciale pentru a explica de ce unele lucruri sunt mai bune decât altele şi de ce gustul unora e mai bun decât al altora. Criticii ies destul de prost din acest proces. în cel mai bun caz, opiniile lor sunt nişte rezumate post-factum ale reacţiilor publicului sau anticipări ale modului în care acesta va reacţiona. Unul din cei mai buni critici ai secolului XIX, John Ruskin (1819-1900), considera că, datorită faptului că arta este dificilă, publicului îi va trebui întotdeauna mult timp ca să-şi dea seama ce e bun şi ce e rău. Menirea criticului este să anticipeze respectiva judecată şi să uşureze acest proces. însă, potrivit teoriei expresiei criticul nu va putea face niciodată nimic în plus faţă de orice altă persoană din rândul publicul. De fapt, dată fiind preferinţa majorităţii teoriilor expresiei pentru publicul naiv, neîmpovărat de aşteptări culturale, criticii au o influenţă negativă: n-ar trebui să-i ascultăm prea mult, pentru că ne vor îngrădi sensibilitatea. într-un astfel de sistem judecata devine haotică iar valoarea - subiectivă.

Toate acestea pot da impresia unei mai mari libertăţi artistice, dar lucrurile nu stau aşa. Dacă fiecărei reacţii subiective i se acordă o importanţă egală cu a celorlalte, cel mai mic numitor comun va avea câştig de cauză. Dacă totul e la fel de bun ca orice altceva, nici o valoare nu va putea accede dincolo de efectul imediat. Chiar dacă teoria noastră ne spune că valorile sunt subiective, această afirmaţie nu corespunde modului în care funcţionează judecata estetică. Suntem atraşi de artă şi de frumos tocmai pentru că par să ne ofere o valoare şi o cunoaştere extraordinare, care ni se par importante. O teorie estetică trebuie să explice cum şi de ce se întâmplă acest lucru.

-

Imaginaţia

Atât teoriile expresiei, cât şi cele ale imitaţiei acoperă aceleaşi fenomene estetice. Plăcerea estetică, de pildă, este explicată de teoria expresiei ca fiind plăcerea oferită de intuiţiile care dau percepţiilor o formă şi care exprimă forţa minţii. în plus, o minte activă nu va fi nici plictisită, nici suprasolicitată - ea va percepe un echilibru plăcut între toate capacităţile proprii. Teoriile imitaţiei nu neagă plăcerea estetică, dar o explică diferit. Ele pun pe seama imitaţiei o plăcere umană fundamentală, care ţine de dorinţa noastră de a cunoaşte. Deoarece cunoaşterea înseamnă, în esenţă, înţelegerea unei forme sau a unei idei (o înţelegere cât mai apropiată de forma particulară a lucrului respectiv), imitaţia este un mod fundamental de a cunoaşte. Plăcerea de a imita implică, totodată, şi dovada îndemânării pe care o presupune imitaţia ca mod de a construi un lucru. în aparenţă, am putea combina pur şi simplu cele două tipuri de teorii, ale expresiei şi ale imitaţiei - poate că plăcerea estetică înseamnă tot ce am spus până acum. Totuşi, lucrurile nu stau aşa, deoarece incongruenţe fundamentale fac ca aceste două abordări să fie incompatibile. De pildă, ele înţeleg mintea umană în mod diferit: ea nu poate fi în acelaşi timp forţă creatoare autonomă şi instanţiere minoră a unei alte forţe superioare. Expresia aşează experienţa estetică la nivelul individului, imitaţia o plasează în universal.

Frustrarea pe care o produce acest tip de indecizie teoretică generează neîncrederea faţă de teorie în general. Una din modalităţile în care putem evita prea marea dependenţă de teorii constituie ea însăşi o teorie - teoria imaginaţiei. De-a lungul istoriei esteticii, termenul 'imaginaţie' a trecut de la un sens negativ la unul pozitiv. El a avut conotaţii negative în perioada în care se credea că imaginaţia înseamnă, în esenţă, fantezie şi fantasmă. A spune că un lucru este 'imaginar' era un mod de a spune că e iluzoriu, şi deci, câtuşi de puţin real. Fantezia trecea drept un fel de boală mentală. în cel mai bun caz, era o pierdere de vreme şi o amăgitoare visare cu ochii deschişi la ceva ce nu exista şi nici n-ar fi putut exista vreodată. în cel mai rău caz, ea însemna confuzie, abatere de la ideile adevărate către nişte plăsmuiri fantastice, cum ar fi monştrii. Această conotaţie negativă a imaginaţiei este strâns legată de forţa pozitivă atribuită raţiunii şi iluminării, prin asociere cu formele ideale. Imaginaţia pare excentrică, iraţională şi confuză, fiind astfel în totală contradicţie cu realitatea ordonată, raţională şi unică propusă de teoria imitaţiei ca obiect al copierii.

Această opinie negativă cu privire la imaginaţie a fost larg împărtăşită, nu doar în filosofia clasică şi

medievală, ci şi în versiunile timpurii ale raţionalismului şi empirismului de secol XVII şi XVIII. Atât timp cât exista un standard mai înalt pentru cunoaştere, imaginaţia era suspectă. Atât Platon, cât şi Aristotel înţelegeau intelectul ca fiind unitar

şi transcendent în esenţa lui. Cunoaşterea individuală era judecată în funcţie de concordanţa sa cu formele universale. Ştiinţa însăşi trebuia să se conformeze modului în care raţiunea dicta că trebuie să stea lucrurile, ceea ce a făcut-o să comită unele greşeli prosteşti. Când filosofia şi ştiinţa aristotelică au fost în sfârşit înlocuite de observaţia directă şi de predicţiile controlate matematic ale revoluţiei ştiinţifice, imaginaţia trecea în continuare drept excentrică şi nesigură, deoarece nu era supravegheată de raţiune, observaţie sau formule calculabile. Doar cu timpul ea a putut prelua conotaţiile pozitive pe care astăzi le considerăm de la sine înţelese.
Totuşi, de la o perspectivă negativă la una esenţialmente pozitivă asupra imaginaţiei n-a fost decât un pas mic. Dacă imaginaţia este privită nu ca asociere mecanică de idei în nişte combinaţii fantastice, ci ca putere de a crea forme noi, atunci ea pare foarte apropiată de forţa divină. Imaginaţia poate fi asociată inspiraţiei - deci forţei creatoare care se manifestă în poezie şi artă- fără ca artistul s-o controleze direct. Această calitate îi dă imaginaţiei forţa sa anti-teoretică. Raţiunea şi imitaţia tind să controleze procesul creativ - imaginaţia trece dincolo de ele, ca un fel de frenezie divină sau ca un act de posedare care se exprimă prin artist. Linia care desparte imaginaţia de nebunie este foarte subţire. Joseph Addison (1672-1719) începuse deja să-i confere imaginaţiei un sens pozitiv atunci când descria păcerile imaginaţiei în *The Spectator.* Addison asocia aceste plăceri cu activitatea mentală. Totuşi, în cea mai mare parte a secolului XVIII imaginaţia încă mai era considerată inamicul suspect al raţiunii şi al regulilor neo-clasice. Abia la sfârşitul secolului, când teoriile expresiei au devenit un loc comun, imaginaţia s-a transformat într-o forţă de sine stătătoare şi într-un concurent al imitaţiei. O astfel de teorie a imaginaţiei apare în mod constant în istoria esteticii ori de câte ori regulile şi restricţiile academice ameninţă să restrângă activitatea artistică. Este un fapt evident, de pildă, în cazul poeţilor romantici. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) salută imaginaţia ca pe un creator şi divin „Eu sunt", reiterat prin activitatea poeţilor. Prin contrast, alăturarea mecanică a imaginilor i se pare simplă iLuzie. Concepţia lui Coleridge ilustrează foarte bine elogiul pe care secolele XIX şi XX l-au adus imaginaţiei, ca mister care se sustrage controlului teoretizării şi al criticii excesive. Totuşi, este evident că şi aceasta este tot o teorie despre activitatea estetică.
Imaginaţia primeşte o formă oarecum mai organizată în teoriile ne-romantice ale expresiei, dar şi aici ea joacă rolul de antidot pentru excesul
de teorie. Imaginaţia poate fi legată de jocul liber al minţii, deci de acea capacitate a minţii umane de a se exprima pe sine în forme noi şi de a transcende categoriile prestabilite. Percepţia comună se foloseşte de căile obişnuite, pe când imaginaţia deschide posibilităţi noi, deoarece nu se limitează la regulile şi categoriile emise pentru ceea ce a fost deja înţeles. Astfel, ea reprezintă o forţă pozitivă atât în ştiinţă, cât şi în estetică. Vechea ştiinţă urmează căi prestabilite, noua ştiinţă se rupe de paradigmele existente. Această mişcare seamănă foarte mult cu un joc, mai puţin faptul că generează cunoştiinţe noi.
De asemenea, imaginaţia poate fi privită ca o cale de acces spre asocierile mai profunde şi mai ascunse ale minţii. Mintea conştientă e supusă rigorilor controlului raţional; jocul inconştient al minţii noastre răbufneşte în vise şi în artă. Imaginaţia furnizează această expresie inconştientă. Aşadar, o modalitate de a distinge între artă şi non-artă ţine de teoria imaginaţiei. Arta e imaginativă, non-arta este manipulare conştientă. Arta e liberă, non-arta este controlată de alte scopuri, deja fixate. în teoriile expresiei, imaginaţia a devenit nu doar o forţă»pozitivă, ci aproape unicul criteriu al autenticităţii produsului artistic.
Toate interpretările pozitive ale imaginaţiei au totuşi în comun o profundă ambivalenţă faţă de teorie, fapt care duce la o contradicţie. Pe de-o parte, pentru a fi imaginativ un lucru trebuie să treacă dincolo de controlul şi de explicaţiile pe care le oferă teoria. Pe de altă parte, imaginaţia e utilizată ca o categorie teoretică indispensabilă, şi prin urmare termenul 'imaginaţie' devine un termen teoretic de tipul 'forţei' în fizică. Apelul la puterea imaginaţiei ar vrea să acopere ambele variante, iar rezultatul

este că imaginaţia dă impresia că explică mai mult decât o face în mod real. De multe ori apelul la imaginaţie se rezumă la afirmaţia că o anumită experienţă ar trebui privită din punct de vedere estetic pentru că e diferită. în primele teorii empiriste, asta se reducea pur şi simplu la acel „nu ştiu ce" al emoţiei. Prin urmare, imaginaţia cade deseori înapoi în obscuritate. Unele tentative interesante ale psihologiei de a-i da un conţinut mai behaviorist ar putea ajuta estetica, însă deocamdată nu avem decât promisiuni.
Un sens pozitiv ceva mai restrâns al imaginaţiei se poate lesne combina cu teoriile expresiei. Teoria radicală a imaginaţiei se desparte însă de teoriile expresiei, deoarece contestă dependenţa de simboluri şi de forme, proprie acestora din urmă. în acelaşi timp, versiunile radicale

care privesc imaginaţia ca pe un joc liber sunt nişte teorii anti-teoretice. Cel mai bine ar fi deci să privim apelul la imaginaţie ca pe o nouă încercare de a oferi explicaţii estetice. Dacă 'imaginaţia' devine termenul estetic central, ne apropiem de limitele esteticii filosofice: psihologia imaginaţiei devine mai importantă decât metafizica imitaţiei sau teoriile epistemologice ale expresiei, Lar psihologia înlocuieşte filosofia din postura sa de cea mai bună cale de investigare a fenomenelor estetice.
Concluzii
Estetica are ca obiect atât arta, cât şi fenomenele naturale pe care teoriile intrate în competiţie le caracterizează ca frumoase sau expresive. Cele care îi conferă teoriei identitatea şi centrul de referinţă sunt obiectele estetice. Termenul 'obiect' nu se limitează neapărat la obiectele fizice. Estetica se ocupă de obiecte fizice (atunci când analizează forme concrete), dar şi de obiecte abstracte sau ideale (vizate de alte tipuri de cunoaştere, cum ar fi matematica) şi de obiectele perceptibile, privite independent de cauzele şi efectele lor. Dacă luăm termenul 'obiect' în cel mai larg sens posibil, putem privi teoriile estetice rivale ca pe nişte modalităţi diferite de a explica obiectele estetice şi modul în care le putem cunoaşte.
Estetica a fost dominată de trei tipuri de teorii, definite aici în funcţie de liniile lor generale. Teoriile imitaţiei pornesc de la metafizică - de la existenţă - şi definesc obiectul estetic ca pe o imitaţie a unor realităţi fundamentale, cum ar fi formele sau obiectele reale şi utile. Imitaţia înseamnă deci mai mult decât copiere: ea reprezintă o modalitate de a construi un lucru astfel încât să se afle în relaţie cu un alt lucru, considerat 'mai real.' Aşadar, teoriile imitaţiei au nevoie de o metafizică care să ne spună ce este real şi ce este mai real decât alte lucruri existente. Obiectele estetice pot fi deci plasate mai sus sau mai jos în raport cu alte obiecte care fac parte din universul lucrurilor existente. Teoriile expresiei au devenit mai proeminente atunci când întrebările despre modul în care putem cunoaşte lucrurile direct şi ştiinţific au luat locul metafizicii care susţinea teoriile imitaţiei. Teoriile expresiei conectează mintea umană individuală la lumea obiectelor, ideilor şi experienţelor. Versiunile foarte 'tari' ale acestor teorii fac ca obiectele estetice şi expresia estetică să fie în principiu sinonime cu cunoaşterea însăşi; versiunile mai modeste

consideră arta drept o activitate a minţii umane care găseşte plăcere în capacitatea de a-şi ordona, exprima şi concretiza propriile idei. în diferitele lor forme, teoriile expresiei explică fenomenele estetice - arta şi frumosul - prin relaţie cu modurile de a ordona ceea ce ştim. în sfârşit, una din componentele expresiei, şi anume imaginaţia, pare uneori atât de importantă încât ar trebui considerată drept punctul de plecare al unui alt tip de teorie. Imaginaţia este descrisă ca fiind acea capacitate creativă a minţii umane de a se proiecta pe sine şi de a construi obiecte noi. Astfel, ea este atât creativă, cât şi ludică, dând efectiv viaţă unor lucruri care nu au existat înainte şi care n-ar fi putut exista fără activitatea artistului.
Teoriile imitaţiei sunt criticate deoarece, pentru ca imitaţia să constituie o latură semnificativă a creaţiei, este nevoie de o metafizică a formei. Dacă imitaţia nu are această anvergură, ea devine copiere mecanică. Punctul forte al teoriilor imitaţiei ţine de explicarea rolului meşteşugului şi al prezenţei obiectelor de artă. Teoriile expresiei sunt criticate pentru tendinţa de a-şi plasa afirmaţiile dincolo de posibilitatea vreunei testări şi de a se concentra doar asupra emoţiilor, în dauna tehnicii şi a obiectelor materiale. Dacă expresia este cea care generează obiectele estetice, va exista tendinţa de a respinge operele de artă concrete ca pe nişte simpli intermediari, ca pe nişte mijloace pe care le

utilizăm cu scopul de a ne stimula mintea şi de a declanşa experienţe estetice. Atunci când imaginaţia devine o teorie de sine stătătoare, ea apelează la un mecanism sau la o facultate mentală adesea misterioasă, care nu poate fi descrisă în nici un alt mod. Prin urmare, cercetările asupra imaginaţiei devin fie nebuloase, fie - dacă se desfăşoară la nivel empiric - intră pe tărâmul psihologiei.
Atunci când evaluăm aceste trei tipuri de teorii e important să ţinem minte că aici sensul cuvântului 'teorie' este acela de 'explicaţie concurentă dată obiectelor şi experienţelor estetice'. Fiecare teorie trebuie să explice cât mai mult posibil din subiectul pe care şi 1-a propus. Aceste teorii nu pot fi combinate pur şi simplu, deoarece explicaţiile pe care le dau lucrurilor pe care le avem în faţa ochilor - arta şi frumosul natural -sunt incompatibile.
Atât analiza formală, cât şi teoriile concurente privind obiectele estetice ne impun o privire atentă asupra obiectului acestei discipline. Forma şi conţinutul ne permit să vorbim despre experienţa noastră într-o

manieră analitică. Teoriile imitaţiei şi cele ale expresiei ne oferă explicaţii contradictorii cu privire la experienţa noastră şi la modul în care o dobândim. Imaginaţia trece peste cele două variante pentru a elibera estetica de teorie, dar cu toate astea reprezintă ea însăşi o teorie. Urmează să vedem cum se aplică aceste analize şi teorii relaţiilor concrete care alcătuiesc lumea artei.

Referinţe şi sugestii de lectură Analiza formală

Formă şi conţinut

O colecţie care include texte despre formă, urmărită atât în ştiinţă, cât şi în artă, este cea a lui Lancelot Law Whyte, (ed.), *Aspects ofForm* (Bloomington: Indiana University Press, 1971).

Formă şi conţinut în artă

Distincţia formă/conţinut în artele vizuale şi elementele de analiză formală utilizate aici respectă fn linii mari metodele propuse de Clive Bell, în *Art* (New York: Capricorn Books, 1958) şi de Roger Fry în *Vision andDesign* (London: Chatto & Windus, 1920) şi în *Transforma-tions* (London: Chatto & Windus, 1926). Exemplul folosit îmi aparţine.

Comparaţiile formei

Expresia pe care a folosit-o Horaţiu este „Ut pictura poesis" - un poem este ca o pictură. Ea se găseşte în cartea sa, *Arta Poetică,* disponibilă în mai multe variante de traducere. în ce priveşte comparaţia între poezie şi pictură în secolul XVIII, vezi în special G.E. Lessing, *Laokoon* (prima

ediţie 1766; New York: Farar, Strauss & Giroux, 1957). Argumentul clasic în favoarea muzicii pure poate fi găsit în Eduard Hanslick, *The Beautiful inMusic* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957). Pentru o lectură suplimentară privind estetica muzicală, vezi Stephen Davies, *Musical Meaning andExpression* (Ithaca: Corneli University Press, 1994);Peter Kivy, *Music Alone: Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca: Corneli University Press, 1990), *The FineArts of Repetition: Essays in the Philosophy ofMusic* (New York: Cambridge University Press, 1993), şi *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca: Corneli University Press, 1995); Jerrold Levinson, *Music, Art, andMetaphysics* (Ithaca: Corneli University Press, 1990) şi Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions* (Ithaca: Corneli University Press, 1995).

Obiectele estetice *Ce este* ***un*** *'obiect'?*

Un bun punct de plecare în analiza obiectelor estetice este articolul lui Richard Rudner, „The Ontological Status of the Aesthetic Object", în *Philosophy and Phenomenological Research* 10 (1949-

1950: 380-388). Ontologia estetică face obiectul cărţii lui Nicholas Wolterstoff, *Works and Worlds of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1980). în problema identificării obiectelor, vezi P.F.Strawson, *Individuals* (London: Methuen, 1959). Pentru alte discuţii privind atitudinea estetică, vezi secţiunea „Criticii şi critica de artă", din capitolul 4 al acestei cărţi.

Obiectele estetice

Două teorii fundamentale despre imitaţie sunt ce,a a lui Platon, expusă în *Republica,* cartea X, (Platon, *Opere,* Bucureşti: Edjtura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, traducere de Andrei Cornea), unde imitaţia este tratată ca un concept ierarhic, şi cea a lui Aristotel, în *Poetica* (Bucureşti: Editura Academiei, 1965, traducere de D.M. Pippidi), unde 'imitaţia' înseamnă lucru fabricat. Ambele cărţi sunt disponibile în multiple versiuni. Pentru o prezentare concisă a schemei alegorice medievale,

vezi *Scrisoarea a X a,* în Dante Alighieri, *Letters of Dante* (Oxford: Oxford University Press, 1966). Pentru muzica văzută ca o formă de imitaţie, vezi Susan Langer, *Philosophy in a New Key* (New York: Mentor Books, 1942), cap. 8. Diferenţele de reprezentare simbolică specifică diferitelor forme de artă sunt analizate de Nelson Goodman în *Languages ofArt* (Indianapolis: Hackett, 1976), în special în capitolul 5. Teoriile expresiei au apărut la sfârşitul secolului XVIII, însă două dintre versiunile cele mai importante concepute în secolul nostru sunt *Estetica* lui Benedetto Croce (Bucureşti: Editura Univers, 1971, traducere de Dumitru Trancă) şi R.G. Collingwood, *The Principles ofArt* (New York: Oxford University Press, 1958). Un tip diferit de teorie a expresiei apare la succesorii lui Kant, în special la Ernst Cassirer, în *Philosophy of Symbolic Forms,* (New Haven: Yale University, 1953) şi Susan Langer, *Feeling andForm* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953). O versiune contemporană a acestei teme o reprezintă cartea lui Alan Tormey, *The Concept of Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1971). Multe dintre elementele care compun teoria expresiei îşi au originea în *Critica facultăţii de judecare* a lui Immanuel Kant (Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu). în chestiunea geniului, vezi în special §§ 46-50, iar expunerea integrală a conceptului de estetic ca „formă dezinteresată" poate fi găsită în §§ 1-4. în *Principles ofArt,* Collingwood foloseşte din plin distincţia între artă şi pseudo-artă. Teoria lui Tolstoi potrivit căreia arta este o „formă contagioasă de comunicare" poate fi întâlnită în Lev Tolstoi, *What is Art?* (New York: Liberal Art Press, 1960). Teoria estetică a lui Ruskin este cuprinsă în John Ruskin, *Modern Painters,* vol.l (New York: Wiley, 1885). Sensul pozitiv al conceptului de imaginaţie apare la Joseph Addison în „The Pleasures of the Imagination", *The Spectator,* nr. 409,411 -21 (New York: E.P. Dutton, 1933) şi este dezvoltat de Sarnuel Taylor Coleridge, în *Biographia Literaria* (London: Dent, 1962), cap. 13. Vezi de asemenea şi Kant, *Critica facultăţii de judecare,* §35. Pentru alte discuţii utile asupra imaginaţiei în poezia romantixă, vezi CM. Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1949) şiM.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (NewYork: Norton, 1958).

.

Artistul şi opera de artă

Operele de artă apar în culturi diferite şi în contexte diferite, având multiple utilizări distincte. în prezent lumea artei cuprinde totul, de la pop art la muzica clasică, de la artizanat la sculptura ambientală. Arta a avut întotdeauna diverse forme şi utilizări. Au fost descoperite picturi rupestre şi sculpturi preistorice anterioare oricărui text scris. Pornind de la nişte analogii târzii, putem doar să presupunem ce rol au jucat aceste obiecte în momentul apariţiei lor. Există două posibilităţi certe: (i) ele ţin de ritualul şi de contextul religios, şi (ii) ele slujeau ca obiect al jocului şi delectării. Ştim că operele de artă serveau unor scopuri serioase -erau obiecte ale adoraţiei, făceau ca zeităţile să poată fi imaginate şi erau purtătoarele unor mesaje religioase şi dinastice. Ele sunt simboluri fără de care culturile nu şi-ar fi putut cunoaşte propria identitate. Operele de artă au jucat un rol central chiar în filosofie - teatrul, muzica, dansul, sculptura, poezia şi retorica, toate comunicau ideile, imaginile şi gândurile în jurul cărora s-a dezvoltat filosofia. însă operele de artă furnizau, totodată, plăcere. Arta decorativă nu servea neapărat unor scopuri utilitare, iar statutul care i se atribuie în mod curent cu greu poate justifica efortul şi pasiunea care stau în spatele ei. Ne dorim opere de artă pentru că ele ne oferă plăcere. Ne bucură vederea unei clădiri frumoase, a unui desen complicat, a unei grădini sau a unui

dans. Ne pierdem timpul cu poezia, teatrul şi povestirile pentru că asta ne face plăcere - nimic altceva n-ar putea justifica efortul de a le scrie şi de a le interpreta. Avem toate motivele să credem că, oriunde a fost suficient timp şi o suficientă detaşare de grija pentru supravieţuire, operele de artă au îndeplinit aceste funcţii. Totuşi, dincolo de asta trebuie să fim prudenţi cu generalizările care au ca obiect tipurile de utilizări şi de plăceri asociate artei. Una din trăsăturile remarcabile ale artei este că ea nu ţine seama de aşteptări sau de reguli.

Există totuşi o trăsătură comună tuturor acestor specii artistice: ele nu apar pur şi simplu, ci sunt construite într-o anumită manieră, într-un anumit moment şi într-un anumit loc. Când spunem că operele de artă sunt construite nu e nevoie să facem vreo supoziţie în privinţa artiştilor. Simpla analiză a relaţiei- dintre cel care produce şi obiectul produs ne poate oferi deci o modalitate es-enţială de a aborda fenomenele estetice. Procedând astfel nu apelăm la o prejudecată în privinţa statutului frumosului natural care va trebui explicat într-o altă secvenţă a discuţiei noastre. Putem porni de la faptul evident al producerii operei de artă, fără să hotărâm dinainte cum se vor potrivi între ele toate piesele acestui puzzle.

Intenţiile artistului

Stabilirea intenţiilor

Atunci când abordăm un obiect estetic construit într-o anumită manieră, pare firesc să începem prin a ne întreba care a fost intenţia autorului. Observaţia e valabilă în special în cazul obiectelor estetice, deoarece ele nu sunt definite în întregime de acele intenţii care determină scopurile lor utilitare. Asta nu echivalează cu a spune că obiectele estetice şi operele de artă nu au asemenea funcţii: un roman poate fi folosit de autorul lui pentru a face bani, pentru a inspira anumite gesturi (ca în cazul *Colibei unchiului Tom),* sau pentru a analiza subiecte morale şi sociale (ca în cazul lui *Adio arme,* de Ernst Hemingway); autorul poate viza toate aceste scopuri. însă chiar şi atunci când obiectul estetic are o astfel de utilizare sau multiple utilizări, nu de aici pornim în analiza noastră. Caracterul lui estetic decurge din faptul că este o operă de artă de un anume tip; în această privinţă, operele de artă nu seamănă cu obiectele utilitare. Computerul meu, la care scriu această propoziţie, funcţionează - acesta este princ ipalul lucru pe care trebuie să-1 ştiu despre el. Vreau să ştiu cum funcţionează şi dacă va îndeplini funcţia pentru care este destinat. Intenţia utilitară vizează deci îndeplinirea unei anumite funcţii, iar atunci când ştiu despre ce funcţie este vorba şi ce anume presupune ea, ştiu şi dacă computerul meu o va îndeplini sau nu. Pe de altă parte, în privinţa obiectelor estetice intenţia creatorului pare să

conteze mai mult. Poate că romancierul a urmărit să stimuleze un anumit gen de acţiune sau să creeze situaţii care înfăţişează diferite complicaţii morale; în acest caz, utilitatea operei respective decurge de la sine. în artă, avem tendinţa de a-1 lăsa pe autor să decidă; în cazul obiectelor utilitare, non-estetice, tindem să lăsăm decizia pe seama funcţiei şi a utilizatorului. Atunci când ne întrebăm dacă obiectul corespunde sarcinii pe care o are de îndeplinit, ne adresăm utilizatorului; dacă însă întrebarea este „despre ce e vorba aici?", tindem să ne adresăm autorului. Imaginaţi-vă că cineva ar formula faţă de un roman obiecţia că el nu contribuie la progresul societăţii. Autorul ar putea replica spunând că nu asta a fost intenţia lui, ci aceea de a oferi plăcere, de a-1 pregăti pe cititor pentru viaţa veşnică sau de a semnala limitele romanului. Toate aceste răspunsuri pot respinge obiecţia respectivă. Dacă cineva obiectează că un computer este prea lent pentru a rula programele actuale, n-ar fi un răspuns potrivit dacă fabricanţii ar spune că intenţionau să facă un computer mai uşor de folosit. Intenţiile par să fie o componentă naturală a obiectelor estetice, într-un mod care nu se aplică şi obiectelor utilitare.

Avem la dispoziţie mai multe modalităţi de a determina intenţia estetică a celui care produce un obiect estetic. Putem, desigur, să întrebăm pur şi simplu, dar aceasta nu e o metodă satisfăcătoare, din mai multe motive. Autorul poate fi necunoscut, decedat sau inaccesibil din alte considerente. Sau, s-ar putea să nu fie vorba despre un singur autor. Filmele şi clădirile sunt rezultatul unei colaborări, şi

atunci pe cine să întrebi? S-ar putea ca autorul să nu fie apt de a da un răspuns. Capacitatea de a fabrica un anumit lucru nu presupune întotdeauna şi capacitatea de a-1 descrie. Pe de altă parte, în anumite situaţii artiştii ne-au oferit unele indicii privind intenţiile lor. Unele mişcări artistice au fost însoţite de manifeste. Pictorii renascentişti au redactat tratate amănunţite despre arta picturii, iar în secolul XVIII unii dintre cei mai importanţi pictori au descris în detaliu ce însemna pictura pentru ei. De asemenea, artiştii şi-au comentat pe larg propria operă. Ar fi o prostie să negăm faptul că spusele autorului au o anumită relevanţă în ce priveşte opera.

Cu toate astea, intenţiile autorului trebuie deseori deduse din contextul şi din practica epocii. Un pictor ca Sir Joshua Reynolds (1723-1792) ne spune în *Discursurile* sale o mulţime de lucruri despre ce considera el că este pictura şi cum ar trebui practicată, însă din imaginea de ansamblu asupra artei portretului în secolul XVIII - imagine pe care o obţinem

examinind practicile artiştilor ş i modul în care ei încercau să-şi prezinte subiectele - putem afla mai nralte. Cei mai mari portretişti aveau, de pildă, ucenici şi elevi care deprindeau meşteşugul de la ei. Construcţia de ansamblu a tabloului şi figura principală erau realizate de maestru, însă fundalul era încredinţat ucenicilor. Asta ne dă o idee despre intenţiile pictorului, fiindcă ne spune ce anume era considerat important şi ce trecea drept secundar. E mai greu să ne imaginăm pictori care-şi concep opera ca pe o expresie a propriei personalităţi, nepermiţând altcuiva să lucreze la tabloul lor, decât pictori care-şi concep opera ca pe o formă de imitaţie. Totodată, contextul ne spune ceva şi despre intenţii. în variantele lor timpurii, unele romane uzau de anumite forme de burlesc şi de fraze licenţioase (de exemplu, *The Adventures of Peregrine Pickle* de Tobias Smollett, publicat în 1751). Intenţia era, evident, aceea de a cuceri un anumit public. Ulterior s-au scris romane mai sobre, cu o intenţie net diferită - ele urmăreau să respecte viaţa reală, aşa încât s-a stabilit un alt set de convenţii şi nu s-a mai apelat la aceleaşi mijloace stilistice exagerate.

Comunicarea: cunoaşterea intenţiilor autorilor

Căutarea informaţiei privind intenţiile autorului presupune să faci apel la ceea s-a comunicat deja. Asta ne conduce la teoria potrivit căreia relaţia dintre artist şi opera de artă se bazează pe dorinţa de a transmite ceva. Obiectul estetic este considerat un fel de limbaj. Uneori el este literalmente construit din elemente al limbajului, fie vorbit, fie scris, dar se poate spune că până şi clădirile şi operele muzicale au un limbaj al lor, care comunică intenţiile arhitectului sau ale compozitorului. Ceea ce se comunică este mai întâi înţeles de către autor (poate în limbajul specific acelei forme de artă), şl apoi este exprimat într-un limbaj propriu obiectului estetic. Scopul obiectului estetic este să exprime ceva, iar noi aflăm acest lucru întrebându-ne ce anume se comunică sau ce încearcă artistul să ne transmită. Această teorie prezintă câteva avantaje. în primul rând, analogia cu limbajul oferă o modalitate de a aborda operele de artă. Dacă cititul şi ascultatul sunt în general acte de comunicare, atunci ele ar trebui să rămână acte de comunicare şi atunci când citim o operă de artă sau când o auzim - fie în sens literal, fie în sens figurat. (Vom reveni la această

analogie în capitolul 4, când vom analiza relaţia dintre artist şi opera de artă). în al doilea rând, tratarea relaţiei dintre artist şi opera de artă ca act de comunicare ne permite să spunem că artistul a încercat să ne comunice ceva, dar dintr-un motiv sau altul a eşuat. Nu întotdeauna reuşim să ne exprimăm intenţiile în mod corect. Toţi am fost măcar o dată greşit înţeleşi, fie pentru că ne-am exprimat eronat, fie datorită unui eşec al comunicării. „Aici avem de-a face cu o eroare de comunicare", îi spune şeful bandei personajului interpretat de Paul Newman în *Cool Hand Luke.* Nu numai că între intenţie şi comunicare poate exista o ruptură, dar chiar putem cunoaşte acest lucru, iar uneori ne putem da seama şi care au fost cu adevărat intenţiile artistului. Astfel par să stea lucrurile în cazul artei; eşecul poate fi ori de partea artistului, ori de partea publicului, iar faptul că ne concentrăm asupra intenţiilor ne ajută să umplem acest gol. în sfârşit, dacă relaţia dintre autor şi ceea ce este produs se rezumă în esenţă la comunicarea intenţiilor, asta ne ajută să explicăm de ce considerăm că obiectele estetice, şi în special arta, sunt atât de importante. De multe ori nu avem nici o altă cale să accedem la sentimente mai profunde. Muzica, de pildă, ne poate oferi o intensă expresie a emoţiilor, chiar dacă acestea nu sunt trăite de nimeni în momentul respectiv. Nici un alt mijloc de expresie nu e la fel de eficient.

Sentimentele complexe pe care le concentrează teatrul sau sentimentele de adoraţie religioasă pe care le exprimă unele tablouri ar rămâne simple experienţe private dacă intenţiile autorului nu ar fi comunicate prin operă. Toate acestea subliniază importanţa relaţiei dintre autor şi obiect, văzută ca relaţie între sentimente sau intenţii şi exprimarea lor prin intermediul obiectului estetic.
Fără îndoială, există trei obiecţii puternice la ideea relaţiei dintre autor şi obiectul estetic înţeleasă ca o comunicare intenţională. în primul rând, există creaţii pentru care nu putem identifica un singur autor ale cărui intenţii să fi fost decisive pentru operă. Să analizăm următoarele două exemple. O catedrală medievală poate fi considerată opera unui meşter constructor; totuşi, proiectul ei combină deseori stilurile mai multor perioade istorice, dovedind influenţa episcopilor şi a canoanelor. Clădirii în sine îi trebuie decenii, uneori chiar secole pentru a fi terminată, şi uneori acest proces comportă schimbări substanţiale de proiect. Decoraţiunile şi sculptura, care sunt părţi esenţiale ale oricărei catedrale, rămân la discreţia diverşilor artişti şi artizani. Despre o catedrală se poate

spune că a crescut, la propriu, şi nu că ar fi fost construită potrivit unei singure concepţii artistice. Totuşi, rezultatul este deseori şi monumental, şi extraordinar de convingător. Putem vorbi despre intenţiile bisericii sau ale culturii respective, dar nu există nimic de tipul unei intenţii psihologice unice la care să ne referim atunci când înţelegem şi apreciem construcţia finală.
Sau, să luăm în considerare producerea unui film de succes. într-adevăr, în primele zile ale cinematografiei, întreaga producţie - de la concepţie la montaj - putea fi în mâinile unui singur regizor-producător. Paralela dintre producerea unei pelicule narative şi desfăşurarea epică a unui roman ar putea sugera că filmele au autori ca şi romanele, iar regizorul pare candidatul ideal. Totuşi, chiar şi în cazul primelor filme regizorul a fost rareori un autor independent, în sensul în care este independent un romancier. Mai întâi că multe dintre aceste prime filme erau improvizaţii, iar în al doilea rând ele urmau nişte reţete furnizate de cultura populară. Pe măsură ce producţia de filme a progresat şi a devenit mai complexă, ideea regizorului ca autor a devenit problematică. O teorie recentă privind arta cinematografică, aşa numita teorie a regizorului-autor, nu vorbeşte despre regizor ca despre autorul unui singur film, pentru că această descriere nu mai e plauzibilă, ci se referă în schimb la ansamblul unei creaţii, la filmele regizorului respectiv într-o perioadă mai lungă de timp, ca şi cum ele ar constitui o singură operă a cărei coerenţă ar rezulta din viziunea autorului. Când John Ford spunea „eu fac westernuri", nu un singur film, ci o întreagă abordare a temei dădea conţinut acestui enunţ simplu. Un singur film datorează regizorului probabil la fel de mult cât şi producătorului, realizatorului, regizorului de montaj şi chiar sistemului de distribuţie. A căuta într-un film mesajul pe care regizorul să fi vrut să-1 transmită reclamă o singură prezenţă conştientă, prezenţă care pur şi simplu nu există.
Chiar dacă am considera aceste exemple drept cazuri speciale, tot ar trebui să explicăm toate operele de artă care s-au născut ca rezultat al unui meşteşug practicat fără nici o intenţie aparentă de a obţine mai mult decât un produs reuşit, eficace şi uşor de vândut. Poate că olarilor şi ceramiştilor le face plăcere să fabrice obiecte frumoase, dar pare puţin cam mult să ne imaginăm că, dincolo de crearea unui exemplar reuşit dintr-o categorie de obiecte capabile să satisfacă un utilizator potenţial, ei s-au angajat într-o activitate de comunicare intenţională. Prin urmare,

deşi în general ar putea fi o strategie utilă să ne întrebăm cu privire la unele opere de artă ce anume a vrut să comunice artistul, intenţiile singure nu pot explica totul, deoarece s-ar putea să nu ne putem referi la un singur artist, şi chiar dacă ar fi unul singur, nu-i putem atribui întotdeauna intenţia conştientă de a produce artă.
Chiar şi atunci când e vorba de un singur artist, o încercare de a aborda relaţia lui cu opera în termenii intenţiilor personale ridică unele probleme. Deseori nu avem nici o posibilitate să aflăm care au fost intenţiile artistului. Să analizăm puţin modalităţile de a cunoaşte aceste intenţii. Am putea avea nişte mărturii directe, sub forma declaraţiilor, manifestelor sau comentariilor. Dante, de pildă, explică detaliat într-o scrisoare către unul dintre sprijinitorii săi cum ar fi vrut să fie citită *Divina Comedie.* în cazul unei opere complexe, cu multe nivele ale alegoriei, un ghid privind intenţiile autorului este cât se poate de util. Avem o transcriere a audierii lui Paolo Veronese de către Inchiziţie, în care pictorul trebuia să-şi apere concepţia despre reprezentarea Cinei Cea de Taină de acuzaţia că ar fi fost prea profană. Ea ne oferă o fascinantă imagine asupra a ceea ce dorea să realizeze un pictor de secol XVI,

însă astfel de mărturii sunt rare. E mult mai probabil să avem comentarii ale vremii şi mărturii indirecte, extrase din autobiografie şi din documente. Dar chiar şi atunci când există, astfel de materiale ne oferă doar o mărturie indirectă despre o operă de artă. Deducţiile noastre trebuie să se sprijine pe probabilităţi, care rareori depăşesc statutul de simple presupuneri. în cazul în care capacitatea noastră de a emite aprecieri estetice ar depinde de astfel de informaţii, multe opere de artă ar deveni inaccesibile, pe măsură ce cunoştiinţele noastre despre autorii lor s-ar diminua. Ce-am mai putea face cu operele anonime, ai căror autori rămân necunoscuţi? Dacă despre Shakespeare nu ştim cu mult mai mult decât numele şi testamentul, asta înseamnă că nu-i cunoaştem opera? O dată ce artistul a decedat, iar însemnările s-au pierdut, accesul nostru exterior la intenţiile sale începe şi el să dispară.

Răspunsul cel mai frecvent la această problemă este că ne-a rămas opera şi că putem deduce din ea intenţiile autorului. Atunci când ascultăm un marş impetuos putem deduce cu siguranţă că, deşi compozitorul nu era cuprins de patos, iar muzicienii nu-şi fac decât meseria, nimeni n-ar fi compus o astfel de piesă muzicală fără intenţia ca publicul să fie mişcat. Toate astea sunt adevărate. O mare parte din discuţiile pe care le purtăm

cu privire la intenţii nu sunt, de fapt, decât nişte discuţii deghizate despre reacţiile noastre. Din două interpretări ale unui poem, putem spune că una singură este interpretarea la care s-a gândit autorul, pentru că **e** de aşteptat ca majoritatea cititorilor să reacţioneze în acest mod. Premisa tacită ar fi că e de aşteptat ca un artist să-şi cunoască bine meseria şi să ia în considerare reacţiile publicului. Prin urmare, dacă există o reacţie fermă şi nu avem nici o dovadă că ea ar fi întâmplătoare sau neintenţionată, atunci ea poate fi intepretată ca fiind reacţia dorită de autor. Pentru a deduce intenţiile artistului, ne bazăm pe opera propriu-zisă şi pe cunoaşterea contextului ei cultural. La Expoziţia Independentă de la New York din 1917, Marchel Duchamp a prezentat ca operă de artă un urinoar intitulat *Fântână* şi semnat „R. Mutt". Ştim că la vremea respectivă aşteptările majorităţii publicului sugerau că arta ar fi cu totul altceva decât obiectele sanitare, şi ştim că Duchamp era conştient de asta. De aici deducem că el dorea ca opera lui să fie un comentariu sfidător la adresa artei acceptate şi expuse în acea vreme. Ne folosim deci de cunoştiinţele privind contextul cultural ca să deducem intenţiile artistului. Faptul că astăzi creaţia aceea ni se pare banală - între timp apărând opere mult mai scandaloase - nu schimbă cu nimic raţionamentul nostru. Totuşi, astfel de deducţii retroactive schimbă sensul cuvântului 'intenţie': nu ne mai referim la ceva care îi aparţine lui Duchamp, ci la ceva ce ţine de operă şi de cultură. Dacă s-ar dovedi că Duchamp era un android lipsit de intenţii, nu s-ar schimba nimic din interpretarea pe care o dăm operei. în astfel de cazuri, limbajul intenţiilor este un mod convenabil de a selecta dovezile empirice şi interpretările contradictorii, dar el nu se referă efectiv la anumite intenţii ale artistului.

Intenţie şi interpretare

Toate astea sugerează faptul că referirea la intenţii şi la artist reprezintă un mod de a conferi autoritate unui tip de interpretare în dauna altuia. în acest caz, ar fi mai bine să citām direct dovezile pe care le avem în sprijinul interpretării noastre. Includerea artistului în această discuţie reprezintă un fel de apel la argumentul autorităţii, deseori eronat. Această constatare i-a făcut pe unii critici, îndeosebi literari, să susţină că intenţiile artistului ar fi irelevante în ce priveşte interpretarea. Nu se contestă faptul că ar exista intenţii artistice, ci se afirmă că, dacă ele ar fi

îndeplinite, atunci opera de artă ar fi ceea ce este, iar reacţia noastră ar fi orientată chiar de ea. Dacă intenţiile artistului nu s-ar realiza, atunci nu ne-ar mai rămâne decât opera, iar reacţia noastră ar fi orientată tot de ea. în ambele cazuri, intenţiile artistului sunt irelevante din punctul de vedere al interpretării, atâta timp cât avem opera. Când la argumentul de mai sus se adaugă faptul că intenţiile propriu-zise nu ne sunt accesibile, şi că autorii nu sunt credibili ca interpreţi ai propriei opere, pare cel mai indicat să ne lipsim de toate aceste discuţii despre intenţii şi rolul lor în interpretare. încrederea în intenţiile artistului ca instrument critic a primit numele de 'eroare intenţională', iar pentru un timp respingerea ei a avut statutul de dogmă a criticii.

De fapt, nimeni nu a renunţat vreodată complet la discuţia privind intenţiile, sau nu a negat faptul că ar exista o relaţie intenţională între creator şi obiectul creat. Operele de artă nu apar ca rezultat al unui accident, şi chiar dacă intenţia nu e formulată conştient pe baza unui concept de artă, totuşi ea este cea

care orientează construcţia operei. Accentul asupra erorii intenţionale urmărea să îndrepte din nou atenţia asupra operei şi asupra relaţiilor ei formale care pot fi prezentate în mod critic. Ca recomandare, observaţia este fără îndoială corectă; ca parte a unei teorii estetice, ea este uşor exagerată: una e să restrângi interpretarea din punct de vedere critic la ceea ce este susţinut de dovezi, şi alta e să negi existenţa relaţiilor cauzale care au produs evidenţa respectivă. Când Robinson Crusoe vede o urmă pe nisip, el nu poate deduce decât ceea ce îi indică mărimea şi forma urmei respective. Cu toate astea, el poate trage concluzia că la originea urmei se află o altă fiinţă umană şi că nu e singur pe insula lui. în calitate de critici, nu putem interpreta decât ceea ce ne indică opera, însă putem deduce existenţa unei minţi creatoare ale cărei intenţii sunt reprezentate în operă.

Concluzii

Intenţiile ne atrag atenţia asupra problemelor semnificaţiei. Putem folosi aceste cunoştiinţe pentru a înţelege ce anume comunică o operă de artă. Modelul comunicaţional tratează întreaga artă în baza unei analogii extinse cu limbajul. Intenţiile sunt transmise printr-un anumit produs şi pot fi înţelese atât în mod direct, ca formă de comunicare, cât şi indirect, pe baza unor mărturii de tipul explicaţiilor oferite de artişti şi

de critici. Totuşi, cunoaşterea intenţiilor artistului nu înseamnă cunoaşterea operei, deoarece poate fi vorba de mai mulţi artişti, şi chiar dacă ar fi unul singur, el poate face mai mult sau mai puţin decât a intenţionat. în plus, mărturiile eu privire la intenţii pot să lipsească, pot fi pierdute sau pot să nu fi existat niciodată, deşi opera există. Intenţiile ne ghidează atunci când interpretăm o operă de artă, dar ar fi o eroare să punem semnul egalităţii între intenţii şi semnificaţia pe care încercăm s-o interpretăm. Interpretarea depinde de dovezile empirice, iar acestea provin în primul rând din opera însăşi. Teoria noastră estetică poate să definească în continuare artistul ca pe o cauză intenţională, chiar dacă privim opera de artă în primul rând în funcţie de ceea ce ştim despre ea.

Dorinţa noastră era să înţelegem relaţia dintre autor şi obiectul pe care el îl produce. Un posibil răspuns ar putea fi cel constituit în jurul intenţiilor şi a ceea ce este comunicat. Dificultatea acestui răspuns -dacă îl privim ca pe o teorie - nu ţine de faptul că el nu surprinde o parte a relaţiei dintre artist şi operă, ci de faptul că povestea nu se poate reduce doar la atât. Dorim probabil să păstrăm intenţiile şi comunicarea în vocabularul nostru estetic, dar nu vrem să ne bazăm doar pe ele. Relaţia dintre autor şi opera de artă este mult mai complexă.

Inspiraţia

Dacă ne punem întrebarea de ce anume este nevoie, dincolo de intenţii, pentru a avea o operă de artă, răspunsul evident este că trebuie să existe o anumită abilitate de a fabrica obiecte. în accepţiunea ei specific contemporană, de categorie aparte de obiecte şi autori, arta s-a îndepărtat de sensul ei mai vechi, care sublinia calităţile meşteşugăreşti. Artizanii alcătuiau acea clasă de indivizi înzestraţi pentru un anumit meşteşug. în teoriile clasice şi medievale nu se făcea nici o distincţie clară între artizani şi artişti. Legătura strânsă între artă şi meşteşug era de asemenea evidentă în structura ghildelor (în esenţă, uniuni meşteşugăreşti) şi a sistemului de ucenicie. Pictorii nu se deosebeau prea mult de aurari; poeţii aveau poate un statut special, dar muzicienii erau angajaţi ca să acompanieze serviciul religios şi unele ocazii speciale.

Treptat, din unitatea de vederi clasică şi medievală s-a desprins impresia că opera de artă este un lucru construit în scopuri estetice şi în virtutea propriilor sale însuşiri. Apariţia artei (în această accepţiune) face parte din procesul naşterii lumii moderne. în cadrul acestui proces, premisa că arta presupune o anumită îndemânare a trebuit regândită. Inspiraţia a făcut întotdeauna parte din ecuaţie. Teoriile clasice ale inspiraţiei erau menite să explice faptul că artizanii, în special poeţii şi muzicienii, produceau mai mult decât puteau explica. Trecerea la accepţiunea modernă a artei ca fenomen aparte a subliniat totuşi într-un mod mult mai pronunţat diferenţa dintre artă şi meşteşug, şi astfel inspiraţia a devenit din ce în ce mai importantă. Această tranziţie istorică a scos la iveală unele trăsături semnificative ale relaţiei dintre artă şi meşteşug sau îndemânare creatoare.

îndemânarea creatoare

în a sa „Elegie într-un cimitir de ţară" *(Elegy Written in a Country Churchyard),* poetul Thomas.Gray priveşte mormintele din cimitirul unui sat şi îşi imaginează că „Un oarecare Milton, mut şi fără glorie

poate că zace aici/ Şi-un oarecare Cromwell, nevinovat de sângele vărsat al patriei sale". Ni se cere să ne imaginăm că sătenii care n-au realizat niciodată fapte mari şi nici n-au scris versuri extraordinare ar fi putut face toate aceste lucruri, în alte circumstanţe. Prin ce se deosebeşte un poet de un ţăran tăcut? Sătenii lui Gray, fără ştiinţă de carte şi lipsiţi de un confort minimal, n-ar fi putut nici măcar să-şi formuleze intenţia de a scrie poezie, şi chiar dacă ar fi putut, dorinţa în sine n-ar fi fost de ajuns. Trebuie să existe un produs, un artefact, un lucru concret care să supravieţuiască artistului. (Ca orice altă generalizare filosofică, şi aceasta va fi contestată ulterior - de pildă, de arta performativă.)
în această privinţă, trebuie să facem o distincţie între două tipuri de intenţii. Atunci când vreau să scriu un roman, pot avea această dorinţă şi-mi pot închipui că sunt capabil s-o îndeplinesc: îmi imaginez cum ar fi să termin romanul, şi poate că-mi imaginez chiar intriga şi personajele. Intenţia mea rămâne însă nefinalizată, de vreme ce dorinţa de a face un anumit lucru nu presupune neapărat şi intenţiile concrete şi specifice necesare pentru a o îndeplini. Dorinţa mea de „a scrie un roman" nu presupune şi faptul că aş avea vreo idee despre ce implică asta în realitate:

intenţia vizează produsul final, şi nu procesul în sine. Cel de-al doilea tip de intenţie leagă ceea ce se face de ceea ce se încearcă. Pot încerca să scriu efectiv un roman; pot scrie o sută de mii de cuvinte, construind dialoguri şi întâmplări. Intenţia mea este acum productivă - doream să fac un anumit lucru, iar acum îl pot arăta sau prezenta oricui doreşte să-1 citească. Totuşi, intenţia mea poate încă să eşueze. S-ar putea să fi scris ceva autobiografic, în sensul că e vorba mai degrabă de o serie de memorii decât de un roman, sau poate că e atât de prost scris şi conceput încât devine un simplu amestec de episoade, sau poate e doar o bâlbâială. Primul tip de intenţie se rezumă la simpla dorinţă *de a face* ceva; cea de-a doua e o intenţie concretizată într-o acţiune. însă nici una dintre ele nu poate reuşi fără o anumită îndemânare creativă. Milton cel mut şi fără glorie al lui Gray n-ar fi devenit niciodată poet dacă doar şi-ar fi dorit sau dacă doar ar fi intenţionat asta, fără să fi dobândit acel meşteşug al mânuirii limbajului pe care îl cere poezia.
Meşteşugul poate fi o parte neglijabilă sau una supraestimată a relaţiei artistului cu opera de artă. Să analizăm mai întâi câteva dintre situaţiile în care acesta e neglijat. Gray susţine implicit ideea că adevărata natură poetică rezidă în capacitatea de a simţi şi de a percepe lucrurile într-un anume fel. Emoţia poetică este un lucru de care orice om sensibil poate fi capabil: el reacţionează în faţa naturii, a frumuseţii şi a iubirii, astfel încât oricine trăieşte sentimente tandre sau melancolice la evocarea unei plimbări într-un cimitir de ţară este, în esenţa sa, un poet. In acest caz, măiestria pe care o cere scrierea efectivă a unui poem ar fi secundară. O mulţime de anecdote susţin această idee. Se spune că Leonardo da Vinci i-ar fi replicat stareţului revoltat că se află în faţa unui perete gol acolo unde ar fi trebuit să fie Cina Cea de Taină, spunând că actul propriu-zis al pictării constă în a-ţi imagina opera - execuţia vine abia după aceea. James McNeil Whistler a replicat în faţa obiecţiei lui John Ruskin (care spunea că pictura extrem de abstractă a lui Whistler era totuna cu aruncarea unei oale de vopsea în obrazul publicului) invocând autoritatea unor ani de experienţă artistică. Dacă rezultatul final părea să necesite prea puţin din măiestria pe care Ruskin o admira, cu atât mai rău pentru Ruskin şi pentru public: le lipsea sensibilitatea educată a lui Whistler. Teoriile estetice din spatele acestor anecdote diferă, însă ele au în comun impresia că meştegul este un element suplimentar, independent, separat de artă. El serveşte doar scopului de a face opera mai publică şi mai accesibilă.

Totuşi, o astfel de atitudine se află în evidentă contradicţie cu practica. Gray, Leonardo şi Whistler au lucrat cu toţii ani de zile pentru a-şi dobândi meşteşugul, şi ştiau că fără produsul acestei măiestrii nu există artă. Majoritatea artiştilor practicanţi admit din capul locului existenţa unei relaţii strânse între meşteşugul dobândit şi capacitatea de a imagina şi concepe arta. Intenţia de a produce ceva nu poate fi dusă până la capăt fără cunoaşterea posibilităţilor şi a metodelor, care se dobândeşte doar cu ajutorul practicii şi al meşteşugului. Desenele derutant de simple ale lui Picasso sau structurile geometrice ale lui Mondrian nu se nasc fără îndemânarea de a mânui culoarea şi forma. „Şi eu aş putea să fac asta" poate fi reacţia obişnuită la vederea anumitor imagini pictate, dar faptul că artistul este cel care le-a produs rămâne totdeauna valabil, în loc să ilustreze cât de puţină îndemânare este necesară, astfel de exemple arată de fapt cât de profund trebuie asimilat meşteşugul înainte ca el să poată fi simplificat în asemenea reprezentări şocante. Majoritatea creaţiilor din sfera literaturii, a picturii şi teatrului de

amatori sunt deosebit de complexe. Profesionalismul e dovedit de simţul mărimii, nu de exces. Prin urmare, deşi meşteşugul poate fi neglijat, el este în mod cert o parte esenţială a relaţiei dintre artist şi operă.
Totuşi, ca criteriu estetic măiestria poate fi şi supraestimată. Un alt tip de anecdotă ilustrează această situaţie. Pictorii sunt deseori admiraţi pentru îndemânarea cu care fac reproduceri extrem de realiste (numite *trompe l'oeil* tocmai pentru că înşeală ochiul privitorului). Se'spune că Zeuxis, un artist grec din perioada antichităţii clasice, ar fi pictat nişte struguri care păreau atât de reali încât păsările ar fi încercat să-i ciugulească. Unele componente arhitecturale pictate din arta Renaşterii sunt atât de dibaci realizate, încât numai din anumite unghiuri ochiul poate spune că nu sunt tridimensionale. Astfel de performanţe ne încântă şi în acelaşi timp ne trezesc admiraţia. De fapt, le admirăm în două moduri diferite. Primul apreciază reproducerea ca pe o transpunere directă a ceea ce ea reprezintă: dacă nu poţi avea obiectul real, atunci un tavan sau un peisaj pictat este un bun substitut. Cu cât este mai înşelat ochiul, cu atât e mai bună pictura. Cea mai bună imagine pictată ar fi aceea care ar izbuti să nu fie recunoscută ca reproducere. Iluzia intră în joc şi în cel de-al doilea mod de a admira fenomenul *trompe l'oeil* El presupune recunoaşterea faptului că imaginea pictată este o iluzie: ceea ce admirăm este asemănarea ei cu realitatea şi măiestria care a condus la acest lucru,

iar pentru a o admira trebuie să facem o comparaţie care depinde de capacitatea noastră de a sesiza diferenţa. în primul caz, fotografiile pot înlocui pictura; în procesul reproducerii ele funcţionează mai bine decât orice mână de artist. Totuşi, există în pictură o mişcare recentă, numită fotorealism, în care pictorul produce o imagine atât de asemănătoare unei fotografii încât poate fi confundată. Acest exemplu ilustrează cel de-al doilea tip de fascinaţie - în care pictorul creează nu scena în sine, ci iluzia de a fi fotografia unei scene.
Fotorealismul ilustrează această chestiune şi prin faptul că depinde la rândul lui de o iluzie. Tendinţa este ca atenţia să se deplaseze de la obiectul realizat la îndemânarea în sine. Dincolo de meşteşugul pe care îl presupune construirea imaginii, nu s-a produs nimic care să nu fi fost deja disponibil. (Lucrurile nu stau aşa pentru întregul curent fotorealist, mişcare picturală complexă şi care ar trebui înţeleasă în contextul reacţiei faţă de alte curente, cum ar fi de pildă expresionismul abstract.) Anecdotele despre Zeuxis şi alţi pictori iluzionişti spun ceva despre artişti, şi nu despre arta lor. Intenţia nu este de a produce un obiect, ci de a face dovada unei măiestrii. Atunci când ne concentrăm asupra meşteşugului avem tendinţa să pierdem din vedere relaţia dintre artist şi opera de artă.
Pictura iluzionistă este doar un exemplu în ce priveşte grija pentru meşteşug şi îndemânare. Acelaşi lucru se regăseşte în virtuozităţile interpretării muzicale, cultivate cu intenţia de a ilustra calităţile interpretului: eşti mai puţin interesat de muzică decât de uimitoarea capacitate a muzicianului de a interpreta combinaţiile dificile impuse de compozitor. Cântăreţii de operă inserează uneori note suplimentare foarte înalte, fiindcă publicul aşteaptă din partea lor să-şi dovedească forţa. Toate aceste demonstraţii ne atrag atenţia asupra interpretului şi a dificultăţii performanţelor lui, mai degrabă decât asupra obiectului interpretării.
Există o relaţie naturală între teoriile estetice ale imitaţiei şi accentul pus pe îndemânare. Capacitatea noastră de a imita ne provoacă plăcere şi pare să fie o componentă fundamentală a capacităţii de a învăţa. Copiii sunt imitatori înnăscuţi, care învaţă pe parcursul acestui proces. Opinia comună potrivit căreia arta ar trebui să copieze realitatea şi să producă obiecte recognoscibile - fie ele scrise, auzite sau văzute - datorează cu siguranţă foarte mult înclinaţiei noastre naturale spre imitaţie. Totuşi, îndemânarea şi intenţiile care susţin ilustrarea ei nu se limitează la teoriile

imitaţiei. De pildă, impresia că artiştii ar trebui să ne ofere „expresia reală" a propriei lor personalităţi se integrează cu uşurinţă într-o teorie a expresiei. Ceea ce vreau să subliniez aici nu este faptul că una sau alta dintre teorii surprinde cel mai bine fascinaţia pe care măiestria artistică o exercită asupra noastră, ci faptul că, atunci când ne concentrăm asupra ei, examinăm o altă relaţie decât cea pe care ne-am propus s-o înţelegem: relaţia dintre autor şi operă este înlocuită de o relaţie între producător şi capacitatea de a produce. Indiferent ce ar însemna ea şi indiferent cât ar fi ea de importantă ca parte a procesului de construcţie estetică, nu este vorba despre acelaşi lucru. Sperăm ca operele de artă să fie ceva mai mult decât nişte simple demonstraţii de îndemânare.

De la meşteşug la artă

O distincţie paralelă ne poate ajuta să înţelegem diferenţa dintre meşteşug şi artă. Aşa cum observam la începutul acestui capitol, în toate formele ei arta a fost întotdeauna strâns legată de meşteşug. O bună parte a istoriei sale, procesul de creaţie artistică a fost inclus în rândul meşteşugurilor. Artizanii fabricau anumite obiecte, iar uneori aceste obiecte erau în acelaşi timp şi opere de artă. Artiştii erau artizani - făceau parte din ghilde şi uniuni de meşteşugari (lucru valabil încă pentru mulţi artişti contemporani). Totodată, se făcea o distincţie implicită între artele utile şi cele destinate de la bun început plăcerii sau educaţiei. Pictorii, muzicienii şi chiar poeţii sau dramaturgii puteau trece drept artizani talentaţi, dar li se acorda şi un statut special, graţie lucrurilor pe care le produceau.

La începutul epocii moderne (în secolele XVII şi XVIII), această distincţie implicită a dobândit o anvergură teoretică. Artele frumoase -pictura, muzica, teatrul, sculptura, dansul - au fost ridicate deasupra artelor decorative (tapiseria, ceramica, grădinăritul), care la rândul lor se deosebeau de artele utilitare ca şlefuirea lentilelor, fabricarea harnaşamentelor etc. Motivele pentru care noţiunea de 'arte frumoase' a apărut tocmai în acel moment istoric sunt complexe şi ţin atât de schimbările privitoare la cei care sprijineau arta şi la modul în care erau create operele, cât şi de schimbările din teoria artei care domină în momentul respectiv. Clasa mijlocie în ascensiune apela la pictură, poezie, roman şi teatru, arte care înainte ar fi avut doar un patronaj aristocratic

şi ecleziastic. Mijloacele de producţie mecanice au adâncit diferenţa dintre obiectele utile şi cele care apelau la sensibilitatea estetică.

Totuşi, din punct de vedere teoretic principala schimbare ţine de explicarea diferenţelor privind plăcerea însăşi: unele plăceri erau considerate superioare, şi deci nu aveau nevoie de nici o justificare utilitaristă. Artele frumoase erau preţuite pentru ele însele, în timp ce artele decorative făceau apel la vanitate, iar cele utilitare la nevoile pe care le satisfăceau. Teoria estetică încerca să explice o categorie aparte a experienţei şi sensibilităţii, considerată a fi diferită de alte tipuri de experienţe şi emoţii. Acel „ceva în plus" atribuit artei a dus la apariţia unei categorii distincte - artele frumoase - care reclama, astfel, propriile metode de creaţie.

începând din Renaştere, artiştii au pretins treptat să li se acorde un statut şi o demnitate inaccesibile înainte; în acelaşi timp operele lor au ajuns să fie preţuite pentru ele însele, ca nişte obiecte speciale şi oarecum superioare altor produse. Simpla îndemânare însemna meşteşug, pe când artele frumoase erau ceva mai mult. Respectul pentru artele frumoase a devenit o parte integrantă a culturii şi a teoriilor despre artă (cel puţiit aşa au stat lucrurile până de curând), şi îşi are originea în intuiţiile noastre estetice. Nu trebuie decât să ne gândim la muzee, la şcolile de arte frumoase, la galerii şi la societăţile care promovează muzica de operă şi dansul ca să înţelegem cât de răspândită este ideea că artele frumoase sunt într-un anume sens diferite şi speciale.

Dificultatea constă, desigur, în a spune prin ce diferă arta, dacă ea nu este doar o chestiune de îndemânare. Primul lucru pe care trebuie să-1 observăm este rolul pe care îl joacă regulile în acest proces. Pentru a produce un anumit lucru, meşteşugarul trebuie să fie capabil să respecte un plan: se urmăreşte un anumit produs final şi există nişte metode de a atinge acest scop, metode care constituie meşteşugul propriu-zis. Este o combinaţie între abilitatea dobândită prin antrenament şi metodele corespunzătoare, care ţin de modul de lucru. Se poate spune că această combinaţie între mijloace şi îndemânare dau regula de bază a meşteşugului respectiv: dacă faci *X*, i se spune ucenicului, vei obţine rezultatul *Y*. Maestrul este cel care ştie cum să-şi atingă scopul, aplicând regulile prescrise. ,. v

, ... lM........

Aşa cum am văzut, arta presupune îndemânare, deci arta are nevoie de reguli, iar creatorul trebuie să cunoască aceste reguli şi modul cum se aplică ele. Totuşi, se poate observa că, luată ca atare, această procedură tinde să conducă doar la exemplare ale aceluiaşi obiect: regulile singure nu produc o nouă artă, ci doar reluări a ceea ce s-a produs deja. în pictură, muzică şi literatură pentru fiecare capodoperă există o mulţime de creaţii mai puţin reuşite care reiau opera maestrului în funcţie de un mod de lucru deja învăţat. Ajungi să te întrebi care e diferenţa între capodoperă şi imitaţiile ei mai slabe.

Inspiraţia este o cale de a scoate artistul de pe tărâmul meşteşugului şi de a-1 integra într-o categorie aparte de creatori, care sunt inspiraţi în ceea ce fac. Este o teorie estetică foarte veche, care poate îmbrăca numeroase forme. Zeii ne vorbesc prin mai multe voci - ale oracolelor, ale preoţilor şi ale celor care trăiesc un extaz divin. Artiştii pot fi trecuţi şi ei pe această listă. Măiestria unui artist este pusă în slujba unui mesaj, pe care nu e nevoie ca el să-1 înţeleagă. Asta nu contrazice ideea că artistul are o anumită îndemânare, care-i este necesară pentru comunicarea cu publicul, tot aşa cum un oracol trebuie interpretat, iar un preot trebuie să înveţe să execute ritualul în mod corect. însă, potrivit teoriei inspiraţiei, măiestria este inutilă dacă nu există un mesaj inspirat care să fie transmis. Revenim deci la teoria că arta înseamnă comunicare, dar acum nu intenţiile artistului, ci o voce mult superioară care se exprimă prin intermediul lui este cea care dă seama de mesajul comunicat.
Totuşi, inspiraţia nu trebuie înţeleasă doar în termeni de zeităţi şi oracole; sursa ei poate fi chiar procesul istoric. Poate că aparţinem cu toţii unei mişcări de care suntem doar parţial conştienţi. Potrivit acestei teorii, arta este o formă de comunicare inspirată de un spirit materializat, care se manifestă prin intermediul sufletelor sensibile, capabile să transmită ceea ce simt fără să şi înţeleagă neapărat. Istoria în sens linear, de mişcare progresivă, este o idee foarte modernă. Istoria clasică încerca să plaseze evenimentele în relaţie cu originile unei culturi, istoria modernă ne oferă o narare a evenimentelor. începând cu secolele XVIII şi XIX, sensul istoriei a fost găsit în interiorul ei. *Istoria declinului şi decăderii Imperiului Roman* a lui Edward Gibbon descria o alternanţă de succese şi decăderi în istorie, care echivalau cu o lecţie morală. G.W.F. Hegel (1770-1831) a mers şi mai departe, considerând istoria drept o manifestare a spiritului unei culturi, cum ar fi de pildă cea a poporului german. Dacă

această perspectivă pare prea mistică şi supranaturală, trebuie spus că ulterior ea a fost „demitologizată" prin intervenţia inconştientului individual sau colectiv. Nu e nevoie să apelăm la nici o fiinţă sau proces transcendental ca să putem spune că artiştii sunt capabili să producă opere de artă, fiind inspiraţi să transmită un mesaj pe care ei înşişi nu îl pot înţelege.
Elementele principale ale teoriei inspiraţiei plasează creatorul într-o postură intermediară, undeva între o idee sau emoţie altfel inaccesibilă şi materializarea ei într-un obiect accesibil şi altora. Artistul nu creează opera, ci serveşte mai degrabă ca mijloc pentru producerea ei. Rezultatul acestui proces diferă de simplele produse ale meşteşugului şi îndemânării, deoarece el comunică idei şi sentimente prea profunde, prea diferite sau prea importante pentru a se limita la reguli. Ceea ce ni se comunică ia de obicei forma unor cunoştiinţe despre lucruri considerate importante în sine - binele şi răul, dreptatea şi nedreptatea, natura fiinţei, a idealurilor şi temerilor noastre. Totuşi, s-ar putea ca mesajul să constea într-o experienţă sau într-o emoţie, şi nu neapărat în tipul de lucruri uşor de transpus în cuvinte sau propoziţii. Se întâmplă deseori să nu ne putem exprima ideile sau valorile fără să apelăm la o operă de artă. Teoria inspiraţiei încearcă să explice modul în care arta furnizează ceea ce altfel ar fi imposibil de exprimat. în acelaşi timp, inspiraţia explică şi valoarea pe care o atribuim artei, aşezând-o deasupra obiectelor artizanale sau meşteşugăreşti.
Totuşi, dacă pentru a produce artă e nevoie de ceva mai mult decât nişte reguli, artistul este cel care furnizează acest 'ceva' în plus. Una din modalităţile de a conferi artistului o mai mare importanţă în cadrul acestui proces este aceea de a spune că regulile nu există până când el nu produce operele de artă care le consemnează. Artizanii sunt 'utilizatori-de-legi', pe când artiştii sunt 'creatori-de-legi'. De pildă, ei instituie legile chiar în procesul construirii propriilor opere; ulterior alţii le pot urma, reluând procesul până când întregul său potenţial este epuizat. Acesta e doar unul dintre sensurile în care putem spune că inspiraţia are nevoie de geniul artistului. Unul dintre avantajele teoriei geniului este că face din nou din artist o componentă importantă în acest mecanism, micşorând nevoia noastră de a apela la zei sau la forţe psihologice necunoscute.
Iniţial, geniul desemna o trăsătură caracteristică pentru un anumit individ sau grup. Acest sens al termenului îl utilizăm atunci când spunem

despre cineva că are geniul vorbirii sau al sosirii cu întârziere. în estetica modernă, apărută în secolele XVII şi XVIII, 'geniul' a ajuns să descrie capacitatea de a produce lucruri ordonate şi eficiente înainte ca regulile necesare construirii lor să fie disponibile. Ştim că există reguli, deoarece putem recunoaşte în aceste obiecte anumite regularităţi şi similitudini, dar până când geniul nu creează efectiv opera, nu

avem nici o idee despre potenţialul ei: legile armoniei au putut fi învăţate abia după ce au fost integrate în operele muzicale. Când un nou geniu apare şi creează muzica dodecafonică, deprindem un alt set de reguli posibile. înainte de Giotto (1266-1337), pictura occidentală urma regulile bizantine care aveau ca efect culori minunate şi o anumită transparenţă spirituală, dar prea puţină adâncime a imaginii. După Giotto, mai mulţi pictori au formulat noi reguli ale perspectivei, pe care orice student la Arte le studiază şi astăzi. A fost nevoie de geniu pentru a rupe cu trecutul şi pentru a intra într-o zonă unde noile reguli încă nu existau. Puterea de a face acest lucru presupune inspiraţie şi o nouă viziune, iar artistul care reuşeşte să descopere modul în care îşi poate comunica viziunea este cel pe care îl numim 'geniu'.[16]

Limitele inspiraţiei

Atunci când o teorie apelează la noţiunea de geniu apar unele probleme. Artiştii nu par foarte pricepuţi în a explica ceea ce fac: pot să facă şi ştiu *cum* să facă într-un anumit sens al cuvântului 'a şti', dar nu şi în alt sens, la fel de important. Sensul în care se poate spune că ştiu ceea ce fac e strâns legat de regulile meşteşugului lor. îşi pot explica acţiunile şi chiar motivele acestor acţiuni într-o manieră care le permite celorlalţi să procedeze la fel. însă celălalt sens al noţiunii de 'a şti' reclamă nu doar capacitatea de a crea un anumit efect, ci şi pe aceea de a-1 înţelege. Diferenţa seamănă cu aceea între a şti să aduni două numere şi a înţelege ce este numărul şi cum funcţionează adunarea în termenii teoriei mulţimilor. Majoritatea celor care ştiu aritmetică n-ar putea explica sistemul numeric. Majoritatea artiştilor sunt, în calitatea lor de creatori, într-o situaţie identică. Chiar dacă ceea ce produc este oarecum diferit şi conduce la o experienţă estetică importantă dintr-un anumit punct de

16

Vezi şi discuţia despre geniu ca parte a teoriei expresiei, cuprinsă în capitolul 2.

vedere, regulile prin care s-a obţinut opera respectivă nu ne explică în ce constă diferenţa. Suntem nevoiţi să conchidem că, într-o anumită privinţă, atât regulile, cât şi geniul sunt insuficiente pentru a explica ceea ce fac artiştii atunci când produc o operă de artă.

Unele tipuri de inspiraţie par să împiedice artistul să fie altceva decât un simplu mijloc de a atinge un scop. Câtă vreme artiştii erau membri ai un sistem de producţie constituit în jurul meşteşugurilor, lucrurile se opreau aici şi faptul în sine era suficient. în ansamblu, statutul artistului nu era foarte important. Excepţie făceau poeţii, dramaturgii şi constructorii, ale căror capacităţi creatoare dovedite public le confereau un statut special. Totuşi, chiar şi aşa ei rămâneau în esenţă nişte simpli executanţi. însă atunci când artiştii sunt consideraţi genii care pot formula reguli noi, pare ciudat că ei nu ştiu, în sensul tare al conceptului de cunoaştere, ce anume oferă creaţiile lor.

Integrarea noţiunii de inspiraţie în teoria estetică poate avea două efecte opuse. Pe de-o parte, ea reduce importanţa artistului, care devine un simplu mijloc de comunicare. Mai mult, artistul nu trebuie să ştie - şi potrivit unor teorii ale inspiraţiei, nici nu poate şti - ce anume se comunică prin intermediul operei, în accepţiunea mai 'tare' a noţiunii de cunoaştere. Prin urmare, artiştii sunt de fapt ceva mai puţin decât nişte artizani, care măcar aveau un rol de sine stătător. Bieţii artişti depind de inspiraţie, care poate să vină sau să nu vină. Descrierea pe care Platon o face poetului epic Ion aşează artistul exact în această postură. Pe de altă parte totuşi, inspiraţia îl poate ridica deasupra artizanului. Societatea artiştilor este una a celor puţini şi aleşi, posesorii unor cunoştiinţe şi ai unor valori speciale; ei merită un tratament şi o cinstire aparte. Atunci când Shelley îi numeşte pe poeţi „legiuitorii neştiuţi ai lumii", revendică pentru ei un loc mai presus de simplele treburi lumeşti. Când aceeaşi teorie poate genera efecte diametral opuse, putem presupune că ea ascunde o oarecare confuzie. în acest caz, problema ţine de caracterul obscur al mesajului şi al autorului său.

Prima utilizare teoretică a conceptului de inspiraţie datează din timpul Greciei clasice şi al filosofiei romane. Inspiraţia oferea o punte de legătură între religie şi activităţile civice, şi prin urmare acest concept era influenţat de credinţele religioase care dădeau răspunsul la întrebările 'cine' şi 'ce': zeii erau răspunsul la întrebarea 'cine?', în timp ce viziunea mitică despre lume, cu toate consecinţele ei morale şi

culturale, era răspunsul la întrebarea 'ce?'. Văzută din această perspectivă, ne-ar fi greu să credem în inspiraţie. Ea a devenit importantă pentru a doua oară după Renaştere, atunci când rolul artiştilor s-a amplificat, iar arta părea să ofere o alternativă la vechile credinţe religioase. Artiştii inspiraţi au luat locul preoţilor, iar emoţia estetică a luat locul religiei. în primul caz, arta era slujitoarea religiei, în cel de-al doilea, ea a devenit un concurent. în ambele situaţii, inspiraţia ascunde o ambiguitate privitoare la sursele semnificaţiei estetice.

O consecinţă interesantă a ideii că artiştii sunt inspiraţi este faptul că interpretarea artei devine obligatorie: este nevoie de critici care să ne spună ce anume comunică artistul, atât pentru că mesajul rostit (sau construit) poate fi dificil, cât şi pentru că artistul nu ne poate fi de nici un ajutor. Am trecut de la elogierea intenţiilor artistului la descoperirea faptului că ele nu contează, pentru că artistul oricum nu ştie ce face. Influenţa acestei abordări s-a făcut simţită în faptul că arta şi artistul au primit simultan o poziţie aparte în cadrul societăţii, precum şi în impresia că fără ajutorul criticii creaţia depăşeşte nivelul de înţelegere al unei persoane obişnuite. T.S. Eliot şi James Joyce sunt admiraţi tocmai pentru că sunt obscuri şi greu de înţeles; fiecare dintre ei a devenit subiectul unei industrii critice, aidoma multor altor scriitori. Acelaşi lucru se întâmplă în muzică şi în pictură. Privitorii obişnuiţi sunt derutaţi de modul în care arată extraordinara *Guernica* a lui Picasso. Li se spune că e o artă mare, dar au nevoie de mult ajutor pentru a înţelege de ce.

Obiecţia fundamentală adusă teoriei estetice a inspiraţiei pleacă de la incertitudinea ei abia mascată şi de la nevoia de interpretare. O teorie este deficitară dacă nu reuşeşte să explice termenii ei principali: o teorie a combustiei care vorbeşte despre o „substanţă combustibilă", flogisticul, foloseşte o simplă denumire pentru a ascunde faptul că nu înţelege procesul respectiv. A spune că artiştii creează artă - şi nu doar obiecte artizanale, ca alţi meşteşugari - pentru că sunt inspiraţi sau pentru că au geniu înseamnă să foloseşti termenii 'inspiraţie' şi 'geniu' în aceeaşi manieră. Nu se câştigă nimic prin simpla numire a unei surse imposibil de identificat. La începutul esteticii moderne criticii vorbeau adesea despre unje *ne sais quoi,* despre un „nu ştiu ce", ca fiind sursa frumuseţii aparte care însoţea anumiţi oameni sau anumite opere prezentate publicului. O mare parte din estetica modernă s-a îndreptat către înlocuirea acelui „nu ştiu ce" cu ceva mai explicit. Inspiraţia rămâne în continuare obscură.

Concluzii

Am început această discuţie printr-o tentativă de a înţelege motivul pentru care îndemânarea este strict necesară existenţei operei de artă: arta nu se poate rezuma la sentimentele sterile ale unor artişti incapabili să se exprime. însă măiestria se dovedeşte insuficientă pentru a distinge între artă şi meşteşug, respectiv, între artişti şi artizani. Arta are nevoie de reguli, dar regulile nu sunt suficiente pentru a produce artă. Ajungem astfel la inspiraţie ca la o trăsătură distinctivă a artei. într-o perspectivă tradiţională, inspiraţia este rezultatul unui proces de comunicare în care artistul este instrumentul, iar opera de artă - rezultatul final. Pentru ca procesul să aibă loc, nu e necesar ca artistul să ştie, adică să înţeleagă ce se comunică sau ce se întâmplă. în estetica modernă, rolul artistului este scos în evidenţă prin faptul că el devine un creator-de-reguli, şi nu un utilizator-de-reguli. Aceasta este principala trăsătură a geniului: artiştii adevăraţi au geniu, cei mediocri finisează detalii, iar artizanii produc doar copii şi obiecte utilitare.

Totuşi, geniul şi inspiraţia se dovedesc obscure din punct de vedere teoretic. Ele nu fac decât să *denumească* ceea ce noi ar trebui de fapt să *înţelegem.* E puţin probabil ca argumentele metafizice şi religioase ale teoriilor inspiraţiei să ni se pară astăzi convingătoare. Totodată, e puţin probabil să considerăm că artistul merită statutul exagerat de oracol; în plus, mai există şi bănuiala că nu e strict necesar ca arta să fie obscură pentru a fi 'mare'. Cu toate astea, nu trebuie să pierdem din vedere motivul pentru care inspiraţia a devenit o noţiune atât de importantă: intenţiile artistului nu sunt suficiente pentru a explica singure producerea operelor de artă, şi nici arta nu e doar o chestiune de îndemânare. Prin urmare, introducerea unuiy'e *ne sais quoi* pare inevitabilă. însă nici acesta nu va funcţiona de unul singur. Nu putem să punem pur şi simplu o etichetă lucrurilor pe care nu le înţelegem şi să le transformăm într-o teorie. Pe de altă parte, printre aspectele pe care orice teorie estetică trebuie să le explice se află valoarea neîndoielnică şi atenţia deosebită pe care le acordăm artei şi artiştilor. Dacă inspiraţia se dovedeşte mai puţin potrivită pentru un răspuns final, trebuie spus totuşi

că ea ne-a ajutat să identificăm un set de probleme şi ne-a sugerat o direcţie în care s-ar putea să găsim soluţii.

Creativitate şi originalitate

Interesul nostru se va îndrepta în continuare spre relaţia dintre artist şi operă, producător şi produs. O alternativă la ideea potrivit căreia artistul reprezintă doar un canal de comunicare atins de inspiraţie este să-1 privim ca pe creatorul original al unor obiecte sau idei noi. Creativitatea şi originalitatea par nişte idei cât se poate de comune atunci când ne gândim la artă în general, însă trebuie să ne amintim faptul că ele ţin de o anumită teorie estetică. Nu întotdeauna autorii operelor de artă au fost interesaţi să creeze ceva original, şi nici n-au fost întotdeauna consideraţi creativi. Primele teorii ale imitaţiei subliniau importanţa relaţiei dintre opera de artă şi un model ideal; modelul constituia originalul, în timp ce opera era doar o imitaţie. Sarcina artistului era să se apropie cât mai mult de original, şi nu să îi adauge ceva. în caz că ar fi jucat cât de cât un rol, creaţia nu intra în sarcina artistului, ci a zeilor sau a predecesorilor lui. Creativitatea şi originalitatea au devenit importante din punct de vedere estetic doar în momentul în care artiştii au început să se considere pe ei înşişi drept o parte a operei.
Aşa cum am precizat în numeroase rânduri, cea mai mare parte a problematicii esteticii filosofice a primit forma iniţială în secolele XVII şi XVIII. Creativitatea şi originalitatea ţin în primul rând de romantismul începutului de secol XIX. Poeţii romantici considerau că poezia în sine este un mod de a da naştere unei lumi noi, şi prin urmare au susţinut că sarcina lor principală era una cu adevărat creativă. Filosofia a mers şi ea pe urmele poeţilor romantici. Prin operele lui Arthur Schopenhauer (1788-1860) şi Friedrich Nietzsche (1844-1900), filosofia romantică a descris o lume re-făcută cu ajutorul gândirii. Curentul filosofic dominant în secolul XIX este idealismul filosofic. în descrierea şi explicarea lumii înconjurătoare, idealiştii puneau pe primul loc termenii mentali, cum ar fi 'gândirea', 'ideea', 'conştiinţa', 'spiritul' etc. De vreme ce gândirea şi ideile constituiau temeiul realităţii vizibile, gândirea creativă şi ideile originale deveneau posibile într-o manieră interzisă de filosofiile anterioare. Să urmărim în continuare modul în care creativitatea şi originalitatea au fost integrate în teoria estetică.

.

Dabney Townsend
Creativitatea
Am putea începe prin a ne întreba ce înseamnă să creezi ceva. Două aspecte ale creativităţii merită pe deplin atenţia noastră. în primul rând, creativitatea presupune apariţia a ceva nou. în cosmologia şi mitologia clasică, creaţia este timpul începuturilor. începutul este deosebit de important pentru că el defineşte modelele şi formele a tot ceea ce urmează, în gândirea arhaică, momentul începuturilor generează tot ce există în realitate; evoluţiile ulterioare constituie repetiţii ale începutului sau ale lucrurilor conţinute în această secvenţă de timp: toate lucrurile au fost create „la început". Nimic nu enou sub soare, şi prin urmare creaţia nu este doar un punct de plecare, ci şi un punct în care se defineşte tot ceea ce există sau ar putea exista de aici înainte. Potrivit acestei concepţii, creaţia este un eveniment original care se poate repeta, atât prin intermediul ritualurilor, cât şi prin ciclurile naturii. Rezultă că nu poate exista decât o singură creaţie, deşi ea se repetă iar şi iar, dacă vechea creaţie nu a fost distrusă complet. O nouă creaţie ar însemna ca totul să se reia de la capăt, aşa cum se întâmplă în evenimentele cataclismice (sau apocaliptice) care distrug vechea lume şi impun un nou început. Totuşi, o alternativă la gândirea arhaică face din momentul începuturilor unul la fel de important. Dacă

procesul creativ este văzut ca fiind esenţialmente temporal sau mecanic, atunci indiferent ce se va întâmpla ulterior, el este conţinut implicit în condiţiile iniţiale. Adepţii determinismului mecanicist şi-au imaginat posibilitatea ca întregul curs al istoriei să poată fi prezis, daca informaţia dată este suficientă. Este o perspectivă radical diferită de viziunea arhaică, cu repetiţiile şi revenirile ei. Evoluţia şi entropia - mişcarea de la ordine la dezordine - controlează procesele naturale. Creaţia continuă să fie o problemă legată de începuturi, dar nimic nu rămâne la fel. Fiecare nouă îndepărtare de începuturi are ca efect o nouă stare, care nu poate fi inversată. Nu există deplasare înapoi în timp. Această perspectivă asupra creativităţii subliniază creaţia ca punct de plecare, ca început. Creaţia pune timpul în mişcare.

Un alt aspect al creaţiei se concentrează direct asupra procesului creator. Să ne gândim cine este creatorul. în mod obişnuit, facem o distincţie între inventatorul unui obiect şi fabricanţii sau meşteşugarii care intervin abia ulterior. Edison a inventat becul electric; o dată inventat, acesta a putut fi manufacturat şi perfecţionat, dar nu vom considera că

fabricarea şi îmbunătăţirea ulterioară sunt creative. La fel, noile idei sunt receptate în acelaşi mod. Ne gândim la un om de ştiinţă care descoperă o nouă teorie ca la o persoană creativă. Einstein este autorul teoriei generale a relativităţii; asta nu înseamnă că teoria nu era adevărată şi înainte ca Einstein s-o formuleze, însă actul creator care ne-a dat această teorie îi aparţine lui. Această accepţiune a creativităţii depinde de noutatea a ceea ce este produs sau conceput, comparativ cu ceea ce era deja construit sau cunoscut. Ea nu-şi pune atât de multe întrebări despre originea, cât despre prezenţa reală a unui anumit lucru. Orice lucru nou ţine de o istorie anterioară. Becurile n-au apărut gata fabricate din capul lui Edison; ele au fost inedite pentru că presupuneau o ruptură faţă de vechiul sistem de iluminat, schimbare care n-a fost anticipată sau prevăzută.

Ambele aspecte ale creativităţii au propriile lor versiuni estetice. Ideea că orice creaţie ţine de începuturi - că ea se petrece o dată pentru totdeauna - se regăseşte în concepţia potrivit căreia artiştii sunt un tip aparte de creatori. De pildă, dacă simpla reluare a începuturilor este adevăratul act creator, atunci poeţii epici care descriu acest moment sunt creatori doar în virtutea relaţiei pe care o au cu acele vremuri. Poezia epică şi drama mitologică par deci mai creative decât artele decorative sau poemele lirice. Creaţia înţeleasă ca sursă de nou explică impresia noastră că fiecare nouă formă de artă presupune o anumită desprindere de trecut. Când regula perspectivei a apărut la începutul Renaşterii, a declanşat ruptura de vechile tehnici picturale. S-ar putea ca primii pictori care au folosit perspectiva (de pildă, Giotto) să nu fi fost la fel de talentaţi ca predecesorii lor, şi totuşi îi considerăm mai creativi pentru că s-au rupt de metoda anterioară. Pictorii ceva mai înzestraţi care au urmat sunt mai puţin creativi, pentru că n-au făcut decât să dezvolte ceea ce începuse Giotto. Ambele sensuri ale creaţiei sunt deci importante pentru teorie, şi ambele îşi pot găsi locul în orice estetică elaborată.

Acestea fiind spuse, trebuie totuşi să admitem că noţiunea de creativitate devine mult mai importantă atunci când considerăm că artistul ca individ produce un lucru nou şi distinct, decât atunci când artiştii în general trec drept nişte simpli imitatori ai actelor iniţiale ale creaţiei, acele acte care ţin de timpul „începuturilor". Este o diferenţă esenţială între teoriile estetice în care artistul este cel mult un creator secundar, sau mai degrabă un meşteşugar care respectă modelele originale, şi teoriile estetice care privesc artiştii ca pe nişte surse de idei şi stiluri noi.

A spune că un artist este creativ e mult mai reprezentativ pentru estetica post-renascentistă, decât ar fi putut fi vreodată pentru estetica clasică . occidentală sau pentru cea tradiţională răsăriteană. Creativitatea e strâns legată de ideea că gesturile şi expresiile individuale sunt noi şi distincte ori de câte ori apar.

Determinismul mecanicist p are să interzică creativitatea, dar estetica ne oferă totuşi o ieşire din acest cadru. Numai lumea reală este strict determinată; în postura lor de creatori, artiştii ne oferă o lume de ficţiuni, iluzii şi evenimente imaginare, care nu e nevoie să existe în mod efectiv, într-un anumit sens, arta a scăpat de constrângerile lumii reale pentru a explora ceea ce ar putea fi, şi chiar ceea ce s-ar putea să nu fie niciodată. Nu e vorba pur şi simplu de fantezie şi *science fiction* (deşi nici ele n-ar trebui dispreţuite, ca nişte lucruri lipsite de importanţă). în estetica clasică, Aristotel a făcut observaţia că o întâmplare dramatică care pare probabilă, deşi e imposibilă, este preferabili uneia care părea

improbabilă în ciuda faptului că avusese loc în mod efectiv. Dar estetica clasică este în continuare costrânsă de nevoia sa de a repeta poveştile mai vechi, care spun „adevărul" în formele lui mitologice. Istoria şi predicţia sau previziunea ştiinţifică au eliberat arta (ca şi alte manifestări ale spiritului uman) de încrederea în timpul primordial, dar în acelaşi timp ne-au legat de lumea cotidiană, previzibilă. Producţia artistică văzută ca o formă de creaţie ne eliberează de această previzibilitate. Henry Fielding, scriitor de secol XVIII, a recunoscut că putea fabrica evenimente în orice mod ar fi dorit. în lumea reală personajul său, Tom Jones, ar fi fost fără îndoială spânzurat ca tâlhar, dar dacă Fielding ar fi ales să-1 salveze, putea foarte bine s-o facă.

în estetica modernă, importanţa creativităţii este subliniată de capacitatea ei de a configura experienţa în mod diferit. Experienţa aparţine indivizilor. Oricum ar fi înţeleasă (şi a fost cât se poate de diferit înţeleasă de filosofi, de la Aristotel până în zilele noastre) ea aparţine indivizilor, pe care îi diferenţiază. Experienţa mea poate părea similară cu experienţa altora, dar ea nu poate decât să semene, şi nu să fie identică, pentru că îmi aparţine mie ca individ. Invers, pot avea multiple trăsături comune cu ale altora - genetice, istorice, culturale -dar, în virtutea experienţelor mele, sunt diferit de ei. Dacă experienţa mea este esenţială pentru cine şi ce sunt, atunci formele pe care le

îmbracă această experienţă devin esenţiale la rândul lor. Estetica se ocupă de experienţe, şi prin urmare sarcina artistului ca producător este să dea o formă experienţei. Această formă poate fi creativă sau repetitivă: când e creativă, surprinde noi aspecte şi deschide noi posibilităţi pentru artă. Potrivit acestei teorii, artiştii sunt creatori în virtutea faptului că experienţa trebuie să îmbrace o formă, iar unul dintre mijloacele de a realiza acest lucru este explorarea liberă care are loc în artă. Uneori arta a fost privită cu suspiciune, ca o pierdere de vreme şi de energie, ca un mod copilăresc de a petrece timpul, mai mult joacă decât muncă. Una din replicile posibile în faţa acestei acuzaţii este apelul la creativitate. Unele jocuri sunt într-adevăr o fugă de muncă şi de responsabilităţi, dar altele sunt creative. Jocul deschide noi posibilităţi, care nu pot fi testate decât în artă. Când se naşte un nou teatru, câştigăm ceva mai mult decât o nouă formă de distracţie -dobândim o altă perspectivă asupra unor probleme vechi. Când apare un nou stil artistic, avem ceva mai mult decât o nouă formă de decoraţie -vedem lucrurile în mod diferit. Dacă graffiti-ul va deveni o artă, atunci vom privi clădirile şi cuvintele într-o nouă lumină.

Percepţia şi limbajul

Privită din această perspectivă, creativitatea e strâns legată de percepţie. Percepţia este o operaţiune complexă, care înseamnă mai mult decât a privi şi a vedea pur şi simplu. Ceea ce percepem este determinat de ceea ce ne aşteptăm să vedem, de afinităţile noastre şi de modul în care prelucrăm inputul senzorial. Să analizăm pe rând fiecare dintre aceşti trei factori. în orice situaţie perceptuală avem anumite aşteptări, fie doar şi ceva care să ne orienteze atenţia. Dacă vreau să ştiu unde îmi sunt ochelarii, îi caut, şi e posibil să nici nu observ alte obiecte din câmpul meu vizual. Sau, dacă sunt un actor care aşteaptă să dea replica, s-ar putea să nu percep alte cuvinte rostite în timp ce eu urmăresc atent o anumită frază. Totuşi, aşteptările pot fi mult mai complexe. Un fizician are suficiente cunoştinţe pentru a vedea anumite lucruri pe care un non-fizician nu le poate nici măcar observa. Abia atunci când noile descoperiri ne spun ce ar fi trebuit să căutăm, putem observa ceea ce se afla dintotdeauna acolo, dar era invizibil din cauza lipsei noastre de cunoştiinţe conceptuale.

Totodată, graţie unor trăsături înnăscute sau dobândite suntem înclinaţi să sesizăm doar anumite lucruri, şi nu altele. O pasăre poate să perceapă schimbările instantanee ale vântului, dar să nu observe un geam, pentru că un geam nu se nuinără printre condiţiile de mediu care influenţează capacităţile ei senzoriale. însuşirile mele diferă de ale câinelui meu; unele dintre aceste proprietăţi sunt „adânc înrădăcinate", altele pot fi influenţate de schimbările care au loc. Am devenit sensibil la anumite zgomote, şi prin urmare pot percepe auditiv diferenţele dintre ele. De exemplu, unele limbi naturale folosesc variaţiile tonale ca părţi ale structurii lor. Vorbitorul înnăscut al unei astfel de limbi le percepe -eu nu, însă le pot învăţa.

în sfârşit, receptarea input-ului senzorial nu este neutră, ci e prelucrată cu ajutorul unor scheme care

sunt în bună măsură naturale, dar care pot fi şi dobândite. Capacitatea de a percepe pericolele, ostilitatea sau furia sunt naturale, sau cel puţin sunt atât de bine asimilate încât par naturale; în schimb, capacitatea de a transforma imaginile bidimensionale în imagini tridimensionale se învaţă. Două culturi diferite vor percepe diferit aceleaşi imagini, deoarece au asimilat convenţii de reprezentare diferite. Percepţia nu înseamnă doar un input senzorial transformat în tablouri şi imagini, ci are nevoie şi de o anumită organizare a informaţiei. Unele principii de organizare sunt atât de elementare încât definesc capacităţile gândirii umane - de pildă, localizarea spaţială şi temporală. Deţinem însă numeroase alte scheme interne, care ne permit să integrăm datele în nişte cadre deja structurate. Dacă nu am avea această capacitate, n-ar fi posibilă decât memoria de scurtă durată, pentru că ar trebui să ne amintim separat fiecare eveniment.

Creativitatea estetică joacă un rol esenţial în privinţa modului în care percepem şi în care analizăm ceea ce percepem. Putem înţelege acest lucru dacă ne gândim la influenţa pe care limba însăşi o exercită asupra percepţiei: dacă avem cuvinte şi descrieri care să desemneze un anumit lucru, e foarte probabil că vom percepe obiectul respectiv şi vom folosi limbajul pentru a-i face remarcată prezenţa. Atunci când învăţăm o nouă limbă sau inventăm noi cuvinte şi teorii, ne modificăm în acelaşi timp şi capacitatea de percepţie. Putem deci considera că limba şi sistemele de simboluri asociate ei influenţează percepţia.

Analogia cu limbajul reprezintă o modalitate importantă de abordare formală a artei. Unele tipuri de artă au un limbaj explicit - fie cuvinte,
fie sisteme ordonate de simboluri, ca în muzică - dar chiar şi acolo unde nu există un astfel de limbaj, o modalitate în care putem învăţa să analizăm forma şi conţinutul operei de artă este să cercetăm vocabularul şi simbolurile. Orice tablou utilizează astfel de simboluri, şi la fel stau lucrurile cu filmul, dansul şi chiar arhitectura. Putem beneficia deci de pe urma noţiunii de limbaj artistic. Dacă vrem să ne schimbăm percepţiile şi modul de a gândi putem începe cu limbajul, ceea ce înseamnă că arta este în primul rând o activitate creativă din punct de vedere lingvistic. Poezia şi romanul construiesc limbajul astfel încât să putem recepta nu doar combinaţii, ci şi impresii noi, iar pictura, muzica, filmul, teatrul şi arhitectura ne determină să gândim şi să percepem altfel decât am făcut-o înainte.

Totuşi, uneori analogia cu limbajul poate merge prea departe, unele teorii estetice ajungând să susţină că gândirea este în întregime lingvistică, iar limbajul este esenţialmente creativ, deci arta şi experienţa estetică ar sta la baza tuturor limbajelor şi a gândirii în ansamblu. Un astfel de imperialism estetic pune în pericol credibilitatea teoriilor noastre, deoarece ele ar depinde prea mult de afirmaţia îndoielnică potrivit căreia, dacă nu avem un cuvânt pentru a desemna un anumit lucru, înseamnă că nu-1 putem gândi, iar dacă nu-1 putem gândi cu mijloace lingvistice, nu-1 putem nici percepe. Astfel de afirmaţii sunt evident exagerate: percepem în mod curent lucruri pe care încă nu le putem înţelege. Pentru ca aceste ipoteze mai 'tari' să poată fi susţinute, ar fi trebuit ca limbajul să poată fi extins şi în acele zone ale vieţii noastre psihice care nu sunt imediat accesibile. Mai mult, ele fac să fie greu de explicat modul în care reuşim să modificăm şi să învăţăm limbaje noi; în plus, depind adesea de istoriile speculative ale dezvoltării noastre lingvistice. Totuşi, e cert că artiştii sunt creativi şi influenţează capacitatea noastră de percepţie, fapt care include şi modelarea limbajelor artei.

Potrivit teoriei estetice, creativitatea se referă în esenţă la relaţia dintre gândire şi expresia ei. Atât timp cât estetica se mulţumeşte să descrie produsul artistic în termeni de meşteşug, îndemânare şi imitaţie, gândirea nu va interveni explicit în această descriere, dar imediat ce vom privi procesul de creaţie ca pe expresia unui fenomen care se petrece în mintea artistului, va trebui să înţelegem ce înseamnă 'minte' în acest context. Teoriile minţii şi ale activităţii mentale nu intră în sfera de interes a cărţii de faţă, dar putem totuşi să observăm că atunci când vorbim
:

despre mintea umană putem viza două aspecte diferite: unul ţine de alcătuirea psiho-fiziologică şi neuronală a individului, care ne permite să vorbim despre o fiinţă gânditoare; celălalt se referă la proprietăţile gândirii înseşi, pe are o considerăm raţională şi inteligentă. Nu e nevoie să rezolvăm toate problemele fllosofiei minţii ca să observăm tă însuşi modul în care mintea este percepută ne poate crea dificultăţi, întrucât ne interesează chiar perceperea acelui 'ceva' care percepe. Seamănă puţin cu încercarea de a-ţi vedea propria faţă: cel mai bun lucru pe care-1 poţi face e să cauţi o reflexie sau o reprezentare. Această dificultate a făcut ca estetica să considere că expresia minţii ar fi exclusiv un

fenomen estetic - ne face plăcere pentru că ne manifestăm şi ne facem înţeles propriul sine.

Mintea creativă şi originalitatea

Creativitatea a pătruns în teoria estetică pe două căi. în primul rând, mintea umană are nevoie de un mijloc de exprimare. Chiar dacă apelează la nişte relaţii naturale, ea trebuie să le dea o utilizare expresivă. De pildă, ritmurile crescătoare şi descrescătoare ale muzicii nu sunt, în esenţă, decât nişte succesiuni de sunete.[17] Adaptându-le la formele spaţiale şi ordonând relaţiile lor armonice, muzica reuşeşte să exprime emoţii în aşa manieră încât aproape oricine poate deosebi o muzică veselă de una tristă. Unele succesiuni de sunete nu sunt în mod intrinsec vesele sau triste, şi totuşi pentru noi ele exprimă aceste emoţii într-un mod pe care învăţăm să-1 recunoaştem foarte uşor. Procesul în sine presupune atât scheme convenţionale, cât şi disponibilităţi naturale. Descoperirea şi utilizarea acestor forme de expresie este creativă; în absenţa lor nu am avea nici o posibilitate de a da o formă acestor emoţii.

în al doilea rând, s-a afirmat deseori că atunci când dă naştere formelor expresive gândirea umană repetă exact procedeele care o fac pe ea însăşi posibilă. Prin ce se deosebeşte cineva care are minte de cineva care nu posedă această calitate? Nu poate fi vorba' doar de capacitatea de a îndeplini anumite sarcini. Dacă spunem că diferenţa constă în capacitatea de a gândi, acesta este fie un răspuns ambiguu

[17] Vezi discuţia din capitolul 2, despre muzica înţeleasă ca formă de imitaţie şi expresie.

(oare computerele gândesc?), fie unul circular (gândire = fiinţă gânditoare). Prin urmare, existenţa gândirii înseamnă tocmai crearea acelor forme care exprimă prezenţa ei. Ordonând receptarea şi dându-i o formă cu ajutorul memoriei şi al aşteptărilor noastre, mintea (sinonimă cu fiinţa gânditoare şi conştientă) se formează pe sine. Arta este cea mai liberă activitate mentală, asociată jocului şi percepţiei propriu-zise. Pe această cale, arta face să existe gândirea.

Cu astfel de formulări pătrundem însă într-o zonă destul de ceţoasă. Ce înseamnă că gândirea reia un act creator infinit şi că arta este expresia minţii umane? Dacă nu suntem atenţi, teoria noastră estetică îşi va pierde capacitatea de a se referi la analiza formei şi conţinutului unor opere de artă specifice, precum şi capacitatea de a orienta analiza critică, lucruri care constituie adevăratul ei scop. Importanţa acestor opinii despre creativitate constă în capacitatea lor de a răspunde la întrebarea de la care a pornit capitolul de faţă: care este legătura dintre artist şi opera de artă? Care este relaţia constructivă în virtutea căreia spunem că anumite lucruri sunt mai mult decât nişte simple obiecte utile? Creativitatea văzută ca expresie a minţii umane ne aminteşte că procesul fabricării nu trebuie înţeles doar ca proces fizic, dar în acelaşi timp nu trebuie să pierdem din vedere materialitatea operei de artă. Discuţia despre artă ca expresie creativă a minţii umane devine lipsită de orice conţinut dacă nu poate explica în acelaşi timp obiectele fizice şi istoriile lor, care alcătuiesc lumea artei.

Creativitatea e strâns legată de valoarea pe care o acordăm originalităţii, dar nu e acelaşi lucru. Creativitatea ne spune ceva despre obiectul produs, originalitatea ne spune ceva despre istoria producerii lui. Avem tendinţa să dăm originalităţii o valoare mai mare, pentru că ea este un semn de creativitate. E ceva firesc să criticăm artistul pentru lipsa de originalitate sau să spunem că o artă şi-a pierdut originalitatea, şi prin asta capacitatea de a ne înfăţişa aspecte noi şi creative ale lumii, în astfel de situaţii, obiectul fabricat este considerat mai puţin valoros decât un lucru creativ şi original.

Nu e obligatoriu totuşi ca din afirmaţiile privind originalitatea să decurgă o judecată de valoare pozitivă: obiectul creat poate fi distructiv, şi nu există nici o garanţie că originalitatea ne va oferi o modalitate de a percepe rnai bună decât cea anterioară. Excesul de originalitate devine pur şi simplu excentric şi nociv. Dacă, aflaţi în faţa unor evenimente

foarte diferite, nu ne-am putea baza pe faptul că o parte din percepţiile noastre au rămas neschimbate fiecare situaţie ar fi originală, iar noi nu ne-am mai putea organiza gândirea. Teoriile esteticii clasice nu dau prea multă atenţie originalităţii, deoarece ea presupune diferenţierea faţă de modelele şi paradigmele deja recunoscute ca fiind cele mai bune. Creativitatea ar putea fi importantă (în virtutea faptului că însăşi creaţia este importantă), dar originalitatea nu înseamnă decât diferenţă şi deviere. Aşadar, atunci când facem din originalitate un criteriu estetic trebuie să avem grijă s-o definim în contextul unei teorii care să-i atribuie o valoare pozitivă. Altfel, convingerea noastră că originalitatea e un indiciu al valorii ne va înşela în judecăţile despre opera de artă.

Concluzii
Originalitatea descrie ceea ce este fabricat, creativitatea descrie modul în care un lucru este construit. Judecăm originalitatea în funcţie de opera de artă. în zilele noastre, faptul că arta trebuie să fie originală e mai degrabă un truism. Trebuie să ne amintim totuşi că identificarea originalităţii şi a creativităţii cu arta constituie în sine o parte a unei teorii estetice. în gândirea clasică şi medievală funcţionau în mod curent mai multe teorii despre artă. Creativitatea a devenit o temă centrală în urma înţelegerii mai profunde a complexităţii fenomenului receptării. O dată recunoscut faptul că percepţia nu este doar o privire naivă care reproduce pur şi simplu lumea înconjurătoare, ci implică scheme mentale, convenţii şi limbaje, ajungem la teoriile privind relaţia dintre gândire şi receptare. în acest context apar noi posibilităţi de a recunoaşte prezenţa creativităţii, care nu figurau în vechile concepţii despre mintea umană. Creativitatea şi originalitatea au devenit termeni estetici o dată cu definirea capacităţii artei de a exprima proprietăţile minţii umane şi de a extinde atât conţinutul, cât şi puterile ei. Valoarea pe care o acordăm originalităţii şi creativităţii decurge din aceste noi însuşiri ale minţii omeneşti.

Ruperea legăturii dintre Artist şi Artă
în analiza relaţiei dintre artă şi artist accentul a căzut până acum asupra acestuia din urmă. Indiferent că artistul este văzut ca sursă a unui proces comunicativ sau ca fabricant creativ de obiecte originale, opera de artă depinde de el şi el este cel care controlează procesul acestei apariţii. O asemenea concluzie pare corectă în majoritatea cazurilor. Chiar dacă eşti adeptul teoriei că în istorie acţionează o forţă sau nu ştiu ce impuls misterios, actul creator avansează dinspre autor spre produsul său. Deşi în secolul nostru unii filosofi au susţinut că 'existenţa în sine' ar fi acea forţă care acţionează, producerea unei opere de artă impune prezenţa unui artist care să facă gestul de a modela şi de a transpune un material într-o nouă formă. Atunci când descriem relaţia mentală care conduce la apariţia operei de artă observăm că orice experienţă estetică începe cu experienţa artistului, chiar dacă cele două nu coincid.
Falsuri şi imitaţii
Valabilitatea acestei interpretări poate fi totuşi contestată pe trei căi diferite, aşa cum va reieşi din discuţia asupra problemei falsurilor şi imitaţiilor. Atunci când originalitatea devine o parte a descrierii obiectelor estetice, erorile privind autenticitatea operei devin importante la rândul lor. Unul dintre cele mai interesante fenomene care au loc în lumea artei moderne ţine de faptul că imediat ce o nouă formulă artistică capătă importanţă, apar şi versiunile ei false. Arta clasică a dat şi ea copii excelente, dar nimeni nu le-a considerat falsuri, deoarece originalitatea încă nu era considerată o însuşire definitorie a artei; îndată ce a preluat acest rol, au început să apară şi falsurile. Michelangelo n-a fost doar un mare artist, ci şi un copist excelent. Tot ce era permis în arta Renaşterii se fabrica din abundenţă, şi din acest motiv avem atât de multe tablouri din secolele XV, XVI, şi XVII ai căror autori sunt greu de identificat. Multe dintre ele pot fi doar clasificate ca aparţinând „şcolii lui...", pentru că nu sunt nici creaţii independente, nici falsuri propriu-zise. O dată ce originalitatea şi creativitatea devin valoroase pentru romantism şi idealism, linia de demarcaţie devine şi ea mult mai netă - aşadar, o operă de artă fie este, fie nu este originală.

Orice mare muzeu a fost victima falsurilor. Nici chiar cele mai bune teste tehnice, combinate cu talentul şi atenţia curatorilor nu sunt suficiente pentru a garanta că nimeni nu va fi înşelat la un moment dat. Multe falsuri au fost dovedite târziu, pe măsură ce apăreau noi metode de testare sau autorii erau descoperiţi pe alte căi. Totuşi, unele falsuri au rămas expuse şi continuă să aibă loc dispute importante cu privire la autenticitatea unor tablouri. Aceste probleme trebuie să ne preocupe în primul rând din motive practice. Un Rembrandt autentic e mult mai valoros decât tabloul unui copist din atelierul său. în plus, cunoştiinţele noastre despre pictori se bazează în mare parte pe integralitatea

operei lor: învăţăm comparând subiectele şi tehnicile folosite de-a lungul întregii creaţii. Dacă includem în aceas-tă comparaţie o operă care nu aparţine artistului, vom fi induşi în eroare. Unul dintre falsurile celebre înainte şi în timpul celui de-al doilea război mondial se referă la opera pictorului olandez de secol XVII Jan Vermeer. Un foarte bun falsificator, Heinrich van Meegeren, a produs mai mulţi „Vermeeri" pe care toată lumea i-a acceptat ca autentici. Abia dupăce a fost demascat ca fost colaboraţionist şi acuzat că a vândut naziştilor valori naţionale, Meggeren a recunoscut o vină mai mică, aceea de a fi falsificat tablouri. Totuşi, astăzi te întrebi cum de a fost posibil ca cineva să se lase păcălit de asemenea imitaţii: pentru cei mai mulţi privitori ele nu seamănă câtuşi de puţin cu tablourile autentice ale lui Vermeer. Un aspect decisiv al problemei este faptul că nu mai există prea mulţi Vermeeri autentici. Atât timp cât opera lui van Meegeren a fost acceptată ca autentică, ea a influenţat opinia despre tablourile atribuite lui Vermeer şi aşteptările noastre privind modul în care ele ar fi trebuit să arate. Dacă facem abstracţie de ele, ceea ce rămâne e lipsit de multe din caracteristicile atribuite picturii lui Vermeer pe baza falsurilor lui van Meegeren. Temerile legate de aspectele practice sau care ţin de istoria artei reprezintă totuşi doar o mică parte dintre problemele pe care le creează falsurile.

Mult mai important sub aspect teoretic este motivul pentru care aceste lucruri ar trebui să intereseze estetica, şi care sunt implicaţiile problemei falsurilor asupra modului în care concepem arta: nu tot ce e greşit atribuit este şi lipsit de valoare artistică. Să presupunem, de dragul argumentaţiei, că o operă atribuită unui maestru este deosebit de frumoasă. Arată ea altfel dacă se dovedeşte că a fost identificată greşit? Ne oferă ea o mai mică plăcere estetică? Evident, răspunsul este nu, iar dacă lucrurile stau altfel, înseamnă că reacţia noastră nu e provocată de opera propriu-zisă, ci de ceva din afara ei. Sau, să luăm cazul unei copii foarte reuşite, atât de bună încât pusă alături de original ele nu pot fi deosebite. Testele sofisticate ar putea face diferenţa, însă ochiul obişnuit, fie el şi al unui expert, nu o poate sesiza. De fapt, numeroase muzee au într-adevăr în colecţiile lor copii ale sculpturilor clasice. De ce ar trebui să conteze ce anume privim? Intuiţiile noastre despre legătura dintre artist şi operă, pe de-o parte, şi valoarea pe care o atribuim originalităţii, pe de altă parte ne spun că acest aspect este important, deşi motivele sunt greu de înţeles.

De ce contează originalitatea?

în încercarea de a se justifica preferinţa noastră pentru original s-a făcut destulă risipă de ingeniozitate. Din perspectiva cunoştiinţelor noastre despre artist, e cert că doar creaţia recunoscută ca autentică nu ne poate înşela. în rest, nu putem fi niciodată siguri că o copie, fie ea oricât de reuşită, nu ne prezintă greşit un aspect pe care îl descoperim abia pe măsură ce cunoaştem artistul prin intermediul operei sale autentice. Mai mult, ceea ce ştim despre receptare ne reaminteşte că, până când nu ne antrenăm ochiul minţii printr-un exerciţiu repetat, s-ar putea să nu remarcăm anumite aspecte ale imaginii. în acest caz, ceea ce a orientat procesul învăţării contează mai mult decât ceea ce vedem efectiv.

Totuşi, cunoaşterea originii operei n-are legătură cil experienţa estetică. Dacă experienţa estetică este efectul unei opere, atunci diferenţa între fals şi original ar trebui să apară la nivelul acestui efect pe care opera îl are asupra noastră. Au fost sugerate aici două direcţii de argumentare. Una ţine de recunoaşterea faptului că noi nu reacţionar: niciodată doar în faţa operei în sine, iar preferinţa noastră pentru originalitate ne înşeală în această privinţă. Alte epoci au privit falsul, copierea şi imitaţia ca pe nişte demonstraţii de îndemânare. Prin urmare, ceea ce declanşează reacţia noastră este o combinaţie între produsul pe care îl avem în faţă şi contextul producerii lui. De pildă, reacţia noastră este diferită dacă ni se spune că un obiect a fost fabricat manual şi nu cu mijloace tehnice. în acest caz, un fals sau o copie vor avea o valoare mai mică doar dacă ne înşelăm în privinţa contextului. Dacă da, acest lucru

^

va influenţa reacţia noastră, iar dacă nu, obiectul respectiv va trebui privit aşa cum sunt privite de obicei copiile clasice - ca un omagiu adus originalului şi care s-ar putea chiar să-şi întreacă sursa de inspiraţie.

Cealaltă soluţie este să renunţăm cu totul la ideea experienţei estetice. Dacă operele de artă nu sunt privite în primul rând ca obiecte menite să provoace o anumită experienţă în rândul publicului, atunci chestiunea copiilor, imitaţiilor şi falsurilor devine o problemă de evidenţă. înainte să putem spune dacă o copie este altceva decât originalul va trebui să decidem ce anume se poate afirma despre o operă de artă. S-a spus de pildă, în repetate rânduri, că o fotografie sau un diapozitiv reprezentând un tablou ar

fi suficient. Evident că pentru unii lucrurile nu stau aşa. Acelaşi principiu se poate extinde şi asupra falsului. Dacă problema ţine de influenţa stilului unui pictor-asupra altuia, atunci falsul induce în eroare; dacă ea ţine doar de efectul asupra publicului, s-ar putea să nu fie înşelător. Arta şi lumea ei pot genera multiple experienţe diferite.

Aceste argumente ar trebui să ne facă să fim mai prudenţi atunci când folosim originalitatea ca principal criteriu estetic al valorii. Originalitatea ţine de rolul prioritar pe care îl acordăm artistului, şi prin urmare operele ar trebui explicate în alţi termeni decât cei în care sunt discutaţi autorii lor. Această observaţie redeschide numeroase probleme care păreau rezolvate prin definiţia dată artistului ca furnizor de experienţe estetice. Una dintre consecinţe este că putem reveni asupra creaţiei epocilor" anterioare dintr-o perspectivă mult mai vastă. De pildă, interesul nostru pentru arta clasică se poate baza pe propria reacţie, şi nu pe aprecierea curentă în epoca din care face parte creaţia respectivă. Sculpturile clasice şi cele medievale erau pictate, se pare, destul de ţipător. Aşa arătau ele iniţial, dar asta nu înseamnă c-ar trebui să re-pictăm acum statuile de marmură din Grecia şi Roma.

O altă consecinţă este faptul că arta deschide calea unor activităţi care altfel ar fi excluse. Dacă privim arta doar ca pe o sursă de experienţe estetice speciale, atunci în această categorie vor intra doar situaţiile care permit astfel de experienţe, însă dacă o privim ca pe ceva mai mult decât o 'maşină-de-produs-experienţe-estetice' vom include printre operele de artă numeroase obiecte a căror originalitate este incertă. în mod special interesul publicului pentru arta populară, teatrul politic şi arta experimentală ridică semne de întrebare asupra caracterului exclusiv al experienţei estetice şi al expresiei artistice, ca produse originale ale unei

minţi creatoare. în cele din urmă vom fi nevoiţi să considerăm originalitatea drept o posibilitate estetică printre altele.

Totodată, falsurile şi imitaţiile atrag atenţia asupra altor caracteristici ale procesului de creaţie. Nu toate falsurile şi imitaţiile sunt la fel. Toate cazurile clasice de erori comise în muzee au în vedere operele de artă ca obiecte fizice. Aici se nasc- totuşi două tipuri de probleme. Una ţine de faptul că un lucru poate fi greşit reprezentat sau greşit interpretat; un tablou poate să fie un Rembrandt sau poate să nu fie, dar în ambele cazuri rămâne o pictură. Cea de-a doua problemă ţine de faptul că pot exista două exemplare ale aceluiaşi obiect. Dintre două variante ale *Mona Lisei,* una poate fi originalul şi cealaltă copia, sau pot fi amândouă copii, dar într-un anumit sens numai una dintre ele prezintă interes. Doar picturile, sculpturile şi alte forme de artă în care există doar un singur obiect fizic pot fi copiate şi pot genera întrebarea „care dintre ele este copia şi care originalul?". Alte opere de artă nu pot face obiectul copierii în acelaşi mod. Un roman are mai multe copii prin însăşi natura lui şi toate *sunt,* în egală măsură, romanul respectiv. Se pot face unele schimbări în procesul de tipărire, iar editările succesive pot duce la şi mai multe modificări, dar cu toate astea putem spune că orice exemplar care n-a fost modificat radical *este* romanul în chestiune. Poţi fabrica un fals roman al lui Fielding, tot aşa cum van Meegeren a produs falşi Vermeeri, sau tot aşa cum există din ce în ce mai multe povestiri cu Sherlock Holmes, dar nu putem produce un fals *Tom Jones* decât în sensul care l-ar interesa pe un negustor de cărţi rare, căruia îi pasă de obiectul fizic. Diferenţele dintre ediţiile unui roman sunt importante, însă cartea se deosebeşte de pictură prin faptul că ea intră de la bun început în categoria operelor care au mai multe exemplare. Cu muzica lucrurile stau altfel; interpretările variază inevitabil, cum e şi firesc, dar ele rămân interpretări ale unei singure opere. Situaţia seamănă oarecum cu cea a unei cărţi prin faptul că muzica poate fi reprodusă fără nici o pierdere, dar în acelaşi timp e diferită, deoarece interpretarea trece pe primul plan, ca instanţiere a operei. Nu poţi deci să ai un fals *Al Doilea Concert Pentru Pian* de Mozart: orice ar semăna suficient de mult pentru a fi numit astfel ar coincide cu opera respectivă, în virtutea aceluiaşi argument. Poţi avea însă o falsă interpretare Van Cliburn a acestui concert. Imitatorii lui Elvis cântă melodiile lui adevărate, însă dau naştere la false interpretări.

Obiecţii moderne la criteriile estetice ale originalităţii şi creativităţii

Aceste exemple ar trebui să ne sugereze faptul că obiectul intenţional -adică obiectul aşa cum apare el în cadrul experienţei estetice - nu este definit doar de către artist. însăşi tipologia acestui obiect îl eliberează uneori de creatorul lui sau îl face să depindă de alţi factori adiţionali. Diferenţa dintre un tablou şi un roman ţine nu doar de ce a vrut artistul să facă, ci şi de posilităţile pe care le oferă limbajul

şi reprezentarea vizuală. Potrivit codurilor culturale deja existente, limbajul are o interpretare secvenţială, pe când o pictură, nu. Prin urmare, dacă reproduci pur şi simplu limbajul obţii chiar romanul în cauză, pe când dacă reproduci tabloul nu înseamnă că acea pictură îţi aparţine.
O versiune interesantă a acestui punct de vedere a fost discutată de către Arthur Danto, care, pe urmele unei povestiri de Jorge Luis Borges, ne cere să ne imaginăm o versiune integrală a lui *Don Quijote,* rescrisă întocmai, cuvânt cu cuvânt, de către un nou romancier, Pierre Menard, care nu ştie nimic despre original. In acest caz nu ar fi vorba despre acelaşi roman, susţine Danto, deoarece, chiar dacă se potriveşte perfect, are un alt autor, cu o experienţă diferită şi a cărui operă are o istorie diferită. Danto nu încearcă să ne convingă de faptul că în final artistul este cel care defineşte opera, ci de faptul că fiecare operă de artă este definită de întreaga ei istorie, care se schimbă. Dacă romanul lui Pierre Menard nu are nimic de-a face cu istoria romanului lui Cervantes, înseamnă că sunt două cărţi distincte. Identitatea prezenţei fizice sau a limbajului nu este suficientă decât dacă presupunem în acelaşi timp şi existenţa unei relaţii cu procesul de creaţie a operei. Ceea ce ne dă totuşi impresia că exemplul e greşit este convingerea că, dacă limbajul e acelaşi, înseamnă că între cele două creaţii există alte conexiuni istorice. Exemplul lui Danto ne cere să excludem această variantă, însă tot el face ca intuiţiile noastre să devină foarte nesigure pe parcurs. Totuşi, de aici rezultă un lucru şi mai interesant: însăşi existenţa a două opere una lângă alta ar fi suficientă pentru a o transforma pe cea de-a doua într-o copie a primeia. Apoi, în mod paradoxal, obiectul intenţional s-a schimbat, deşi asupra lui nu s-a operat nici o modificare fizică, iar istoria sa a rămas neschimbată. între cei doi autori nu există nici o legătură, şi cu toate astea ei sunt acum legaţi prin faptul că au produs aceeaşi operă.

Unica soluţie a acestui paradox ar fi să recunoaştem că nici intenţionalitatea atribuită artistului, nici cea a publicului nu e decisivă pentru o operă de artă. Creaţiile artistice se pot schimba, în funcţie de potenţialul lor material şi istoric. în loc să privim opera de artă ca pe un obiect fix şi atemporal, creat de un artist într-un anumit moment al istoriei, poate că ar trebui s-o privim ca pe un obiect în evoluţie, care îşi are propria sa istorie. Obiectele fizice se schimbă cu timpul, şi chiar operele de artă (să zicem, creaţiile muzicale) se schimbă pe măsură ce instrumentele şi tehnicile de interpretare evoluează la rândul lor. Privită în această lumină, problema falsurilor şi a imitaţiilor nu constă în faptul că ele ar genera o experienţă estetică nepotrivită sau că ne-ar înşela în privinţa originilor lor, ci în faptul că ne ascund adevărata lor istorie şi prin asta ascund o parte importantă a identităţii lor.
Un alt tip de artă face ca legătura dintre creator şi operă să pară chiar şi mai lipsită de susţinere. Să presupunem că un obiect natural oarecare, să zicem o piatră sau o bucată de lemn, este ales şi expus privirilor. Nimeni nu 1-a fabricat - procesul de producţie a fost natural -şi totuşi el poate fi tratat ca o operă de artă. într-o cultură ca a noastră astfel de obiecte pot părea periferice. Aşteptările noastre faţă de artă identifică operele cele mai importante drept capodopere, ceea ce implică faptul că ele sunt rezultatul muncii unui maestru. Totuşi, ne-am putea imagina cu uşurinţă o altă cultură, cu o altă viziune despre creaţie, în care „arta găsită" să fie importantă, aşa cum rareori se întâmplă în epoca noastră. Atâta timp cât „arta găsită" e posibilă în principiu, existenţa sa contrazice aşteptările noastre potrivit cărora ea ar trebui să fie opera unui artist care lucrează în mod creativ.
Un contra-argument la observaţia de mai sus subliniază că arta găsită nu apare pur şi simplu în faţa ochilor noştri: cineva trebuie s-o aleagă şi s-o expună, iar acest cineva joacă rolul artistului. Remarca este cu siguranţă valabilă, deoarece opera ţine întotdeauna de un context mai larg, cel al lumii artei. Totuşi, ea nu poate elimina noţiunile de creativitate şi originalitate, aşa cum apar ele în teoria estetică. Teoriile creativităţii şi ale expresiei artistice impun ca mintea artistului să comunice şi să configureze un anumit lucru, proces care lipseşte din teoria „artei găsite", în care opera nu mai este neapărat expresia minţii unui artist. Originalitatea presupune ca unui material să i se dea o nouă formă, iar asta nu se poate întâmpla dacă forma aparţine în mod natural materiei respective.

Arta găsită poate face apel la experienţa publicului şi poate chiar să ceară cuiva să acţioneze ca intermediar, indicând modul în care trebuie receptat un anumit obiect, dar până la a spune că persoana respectivă creează opera de artă sau că este autorul original al unei noi opere prin simpul fapt că o indică, mai este cale lungă.
„Arta găsită" e strâns legată pe de-o parte de unele forme de artă ambientală, şi pe de altă parte de

unele obiecte utilitare care devin opere de artă. în cazul artei ambientale apar uneori situaţii în care este declanşat un proces natural, rezultatul fiind apoi prezentat ca operă de artă. De pildă, un anumit loc poate fi lăsat să se dezvolte în mijlocul civilizaţiei potrivit habitatului său natural: evoluţia naturală constituie ea însăşi o operă de artă. Artistul intervine şi în astfel de situaţii, dar munca lui nu exprimă o concepţie personală, ci relaţia dintre el şi natură. Există şi activităţi creative bazate pe o relaţie de conlucrare (de pildă, filmul sau arhitectura), dar în cazul nostru unul dintre membrii relaţiei nu este o persoană. Artistul nu controlează aspectele decisive ale operei, şi prin urmare ea nu poate fi expresia unei viziuni anterioare.
Astfel de opere tind să fie ori avangardiste, ori marginale. Obiectele utilitare preluate de lumea artei sunt însă mult mai banale. Ceramica şi sticlăria, fotografiile şi alte mărunţişuri nostime sunt de regulă admise ca obiecte de artă, chiar dacă autorii lor n-au nici o concepţie artistică şi nici o intenţie de-a exprima ceva. Astfel de opere nu se limitează doar la artele vizuale. Proza scrisă doar cu intenţia de a descrie sau de a transmite informaţii se poate ridica la nivelul artei - nu trebuie decât ca aceste creaţii să fie prezentate ca atare, pentru ca proprietăţile lor să împărtăşească statutul artei intenţionale. Şi totuşi le lipseşte orice intenţie artistică. Linia de demarcaţie între intenţia artistică şi absenţa ei este foarte subţire. Am văzut deja că îndemânarea joacă un rol important în creaţie şi că a fi meşteşugar nu te opreşte să fii artist. Totuşi, trebuie să admitem că în multe situaţii în care produsuftinal este arta nu există nici urmă de intenţie artistică, şi deci nici creativitate sau originalitate în sens estetic. Realizarea efectivă şi intenţia rămân factori estetici, însă pentru a le defini în termeni de comunicare, expresie creatoare şi originalitate avem nevoie de numeroase intervenţii *ad hoc.*
în sfârşit, cea mai serioasă obiecţie la adresa teoriilor creativităţii şi originalităţii vine chiar din partea esteticii frumosului natural. Frumosul natural nu reclamă prezenţa unui artist şi nu exprimă nimic (în sensul

strict în care, pentru a avea o expresie, este nevoie de gândire). Acest fapt i-a determinat pe mulţi filosofi să separe net estetica de filosofia artei, susţinând că prima se referă la un anumit tip de experienţă (a cărei paradigmă este frumosul natural), pe când arta este estetică doar în măsura în care dă naştere aceluiaşi tip de experienţă. Pe de altă parte, arta e imaginativă, creativă, informativă, şi chiar activă politic. Sarcina ei nu este să încânte, ci să aducă publicul de partea ei. Esteticizarea artei trece drept o formulă artistică secundară, tocmai pentru că încearcă - şi nu reuşeşte - să copieze ceea ce natura face cel mai bine, renunţând la scopurile specifice artei. Această obiecţie conţine cu siguranţă un dram de adevăr. Pentru a include natura în estetica creativităţii şi a artistului creativ se introduce deseori în discuţie un „artist suprem". Se consideră că Dumnezeu sau spiritul veacului acţionând în istorie determină viziunea noastră şi ne pune în contact cu formele supreme de artă. Totuşi, acest gen de intervenţie nu înseamnă nimic mai mult decât postularea unui fapt nesusţinut de dovezi, cu scopul de a salva teoria. Ar fi totuşi mai bine să abandonăm teoria.
S-ar putea să nu fie nevoie să renunţăm complet la legătura dintre estetica naturii şi opera de artă. Arta şi natura au o relaţie mult prea strânsă ca să permită un divorţ total. Mai întâi, o mare parte din ceea ce se cheamă 'estetica naturii' are ca model arta. Atunci când privim o scenă care se petrece în natură şi o descriem ca pitorească sau frumoasă, percepţia noastră e orientată nu doar de natură, ci şi de peisajele pictate care ne-au învăţat cum trebuie să privim natura. întreaga măsură a acestei interacţiuni a artei cu natura se poate vedea limpede în arta grădinilor, precum şi în arhitectura şi sculptura peisagistică. Estetica naturii nu e decât rareori, sau poate niciodată, complet lipsită de influenţa artei noastre. Picturile şi grădinile japoneze sau chinezeşti alcătuiesc o singură lume artistică. Acelaşi lucru se poate spune şi despre estetica sunetelor naturale. Cântecele păsărilor şi ale balenelor sunt minunate; efectul pe care îl produc ar trebui discutat de o teorie, însă posibilitatea de a le percepe de o manieră semnificativă din punct de vedere estetic este influenţată de capacitatea noastră de a asculta muzică. Literatura nu ne poate oferi o paralelă, din simplul motiv că limbajul nu e niciodată pur natural. Şi totuşi, conexiunile cu tradiţia orală şi cea scrisă sugerează că între artă şi natură există o continuitate, şi nu o disjuncţie. Percepţia naturii e determinată de capacitatea noastră vizuală, iar capacitatea
^

noastră vizuală e influenţată de artă. Pe măsu"ră ce teoriile percepţiei au abandonat ideea ochiului inocent, am fost nevoiţi să admitem că percepţia însăşi e influenţată cultural, iar printre cele mai importante influenţe se numără şi operele de artă.

Concluzii

Falsurile şi imitaţiile ne obligă să reconsiderăm legătura dintre artist şi opera de artă din trei puncte de vedere distincte. în primul rând, existenţa falsurilor şi a imitaţiilor elimină originalitatea din postura de criteriu artistic. în al doilea rând, falsurile şi imitaţiile ne spun ceva despre potenţialul operelor de artă: unele pot fi falsificate în alt mod decât altele, iar altele nu pot fi deloc falsificate, deşi în privinţa originii lor pot interveni diverse tipuri de erori. în sfârşit, falsurile şi imitaţiile ridică anumite întrebări cu privire la experienţa estetică - cui aparţine ea şi dacă un anumit tip de experienţă ar trebui să constituie unica bază a teoriei estetice. Atunci când ne întrebăm de ce e importantă originalitatea suntem nevoiţi nu doar să luăm în considerare teorii mai vechi, care nu subliniază rolul ei şi al creativităţii, ci şi să admitem că există tipuri de artă care nu lasă nici un loc acestor criterii ('arta găsită', obiectele utilitare, arta ambientală şi obiectele naturale). S-ar putea ca importanţa distincţiei între fals şi obiectul veritabil să ţină mai mult de nevoia de a integra istoria unui obiect în percepţia noastră despre el, decât de modul în care ne apare acest obiect.

Din aceste consideraţii rezultă că trebuie să fim foarte prudenţi atunci când tratăm creativitatea şi originalitatea altfel decât ca pe criteriile unei estetici parţiale. însăşi ideea unui proces creativ care leagă artistul şi opera de artă nu este în sine decât o parte a unui proces complex, care include dialectica natură-cultură, percepţie-cunoaştere. Dacă vom examina şi alte exemple, s-ar putea să iasă în evidenţă şi alte elemente ale acestui proces. Pentru a avea o imagine completă, va trebui să analizăm relaţia artistului cu publicul şi cea a publicului cu opera de artă.

^

Referinţe şi sugestii de lectură Intenţiile artistului

Stabilirea intenţiilor

Pentru manifestele artiştilor, vezi Herschel B. Chipp, (ed.), *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968). Pentru descrierile artiştilor şi ale criticilor de artă, vezi Elizabeth Gilmore Hoit, (ed.), *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 1947). *Discursurile* lui Reynolds sunt disponibile în mai multe versiuni - vezi Joshua Reynolds, *Cele cincisprezece discursuri despre artă* (Bucureşti: Editura Meridiane, 1991, traducere de Valentina Grigorescu şi Daniela Arţăreanu). Pentru mai multe informaţii despre estetica portretului, vezi Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait* (Oxford: Oxford University Press, 1986). O introducere utilă în atmosfera romanului de secol XVIII este cea a lui J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century Fiction* (New York: Norton, 1990).

Comunicarea: cunoaşterea intenţiilor artistului

Cei interesaţi de evoluţia catedralelor în Evul Mediu pot consulta lucrarea lui Otto von Simson, *The Gothic Cathedral* (Princeton: Princeton Universtity Press, 1974). Pentru o istorie estetică a filmului, vezi Rudolph Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957) şi Serghei Eisenstein, *Film Forms* (New York: Horcourt Brace Jovanovich, 1977). Pentru teoria bazată pe conceptul de autor *(auteur),* vezi Andre Bazin, *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967). O selecţie din toate aceste lucrări este cea editată de Gerald Mast, Marshall Cohen şi Leo Braudy, *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 1992). în ce priveşte procesul lui Veronese, vezi Paolo Veronese, „Trial Before the Holy Tribunal", în Gilmore Hoit (ed.), *Literary Sources of Art History.* Mai multe detalii despre Duchamp puteţi găsi în cartea lui Pierre Cabanne, *The Documents of Twentieth CenturyArt: Dialogues with Marcel Duchamp.* Pentru intenţia autorului şi rolul ei în critica de artă, textul de referinţă este cel al lui Monroe

Beardsley şi William Wimsat, „The Intenţional Fallacy", în William Wimsat, (ed.), *The VerbalIcon* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954). Controversa în jurul intenţiei autorului este prezentată pe larg în Theodore Redpath, „Some Problems of Modern Aesthetics", în CA. Mace (ed.), *British Philosophy in Mid-Century* (London: Allen & Unwin, 1957): 361-75; E.D. Hirsch, *Validity in Inter-pretation* (NewHaven: Yale University Press, 1967), şi Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism* (Detroit: Wayne State University Press, 1970).

Inspiraţia

în *Ion* (Platon, *Opere,* voi. II, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, traducere de Dan Sluşanschi şi Petru Creţia), Platon formulează câteva dintre problemele esteticii bazate pe inspiraţie. *Poetica* lui Aristotel poate fi privită ca un îndrumar despre cum se scrie o tragedie, deşi ea reprezintă, desigur, mai mult decât atât (Aristotel, *Poetica,* Bucureşti: Editura Academiei Române, 1965). Pentru epoca medievală, Sf. Bonaventura discută locul artelor şi al meşteşugurilor în „Retracing the Arts to Theology" - vezi Dabney Townsend (ed.), *Classic Readings front the Western Tradition* (Boston: Jones & Bartlett, 1996).

îndemânarea

O tratare recentă şi foarte interesantă a problemei artefactelor şi a agentului creator este cartea lui R. Dipert, *Artifacts, Art Works andAgency* (Philadelphia: Temple University Press, 1993).

***De la** meşteşug **la** artă*

Pe lângă textul deja clasic al lui Paul Oskar Kristeller, „The Modern System of the Arts", în Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992), cartea lui Paul Mattick (ed.), *Eighteen-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) tratează multe dintre problemele legate de apariţia artelor frumoase. în ce priveşte intervenţia spiritului în istorie, vezi G.W. Hegel, *Filosofia Spiritului* (în *Enciclopedia Ştiinţelor Filosofice,* Bucureşti: Editura Academiei, 1966), *şi Prelegeri de Estetică,* voi. I şi II (Bucureşti: Editura Academiei, 1966, traducere de D.D. Roşea).

Limitele inspiraţiei

Definiţia dată de Shelley poeţilor, ca „hierofanţi ai inspiraţiei neînţelese", poate fi găsită în Percy Bysshe Shelley, „Defence of Poetry", în Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts* (New York: Harcourt, Brace & World, 1952): 429-435.

Creativitate şi originalitate

în ce-1 priveşte pe Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (London: Routledge & Kegan Paul, 1883). Pentru Nietzsche, vezi Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei* (Bucureşti: Editura PAN, 1992, traducere de Ion Dobrogeanu Gherea şi Ion Herdan), *Despre genealogia moralei* (Cluj: Editura Echinox, 1993, traducere de Horia Stanca şi Janina Ianoşi) şi *Voinţa de putere* (Oradea: Editura AION, 1999, traducere de Claudiu Baciu).

Creativitatea

Descrierea ontologiei şi cosmologiei tradiţionale se bazează aici pe opera lui Mircea Eliade, în mod special pe *Mitul eternei reîntoarceri* (Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1991, traducere de Măria Ivănescu şi Cezar Ivănescu). Suspiciunea faţă de poezie, aşa cum s-a manifestat ea în evul mediu, face subiectul cărţii lui Russell Fraser, *The War against Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1970).

Percepţie şi limbaj

J. J. Gibson leagă problema percepţiei de mediul înconjurător în *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hilldsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1986). Rudolph Arnheim analizează modul în care percepţia influenţează arta în *Art and Visual Perception* (Berkeley: University of California Press, 1974). Ernst Cassirer dezvoltă relaţia dintre simboluri şi limbaje în *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven: Yale University Press, 1953).

Gândirea creativă şi originalitatea

Cea mai puternică susţinere a concepţiei estetice asupra gândirii sunt *Lumea ca voinţă şi reprezentare* a lui Schopenhauer şi *Estetica* lui Benedetto Croce (Bucureşti: Editura Univers, 1971, traducere de

Dumitru Trancă).

Ruperea legăturii dintre artist şi artă *Falsuri şi imitaţii*

O analiză deosebit de pertinentă a problemei falsurilor şi imitaţiilor cu care se confruntă muzeele este volumul publicat de British Museum cu prilejul expoziţiei falsurilor şi imitaţiilor din colecţiile sale; vezi Mark Jones, (ed.), *Fake? The Art of Deception* (London: British Museum Pu-blications, 1990). Despre falsuri, vezi Denis Dutton, (ed.), *TheForger's Art* (Berkeley: University of California Press, 1983).

De ce contează originalitatea?

Nelson Goodman analizează diferenţa dintre arta care poate fi falsificată şi arta care nu poate fi falsificată în *Languages of Art* (India-napolis: Hackett, 1976).

Obiecţii moderne la criteriile estetice ale originalităţii şi creativităţii

Arthur Danto discută „fenomenul Pierre Menard" în „Artworks and Real Things", *Theoria* 39 (1973): 1-17, şi începând de atunci exemplul lui a fost ales şi folosit în numeroase alte lucrări. Exemplele de artă ambientală sunt descrise în Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land* (New York: Dutton, 1983). Allen Carlson a scris pe larg despre estetica mediului înconjurător; vezi, de pildă, „Appreciation and the Natural Environment", *Journal ofAesthetics and Art Criticism* 37, 3: 267-75.0 abordare diferită a artei ambientale, care subliniază implicaţiile estetice ale mediului, este cea a lui Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

Publicul şi opera de artă

Atitudinea publicului

Să presupunem că, într-un fel sau altul, ne aflăm în faţa unui obiect estetic. Dacă este o operă de artă, artistul poate fi cunoscut sau nu; dacă e un obiect natural sau una dintre formele de artă în care ideea de autor devine problematică, s-ar putea ca artistul să nu fie în nici un fel implicat. Există totuşi o relaţie importantă care trebuie cercetată: care este legătura dintre obiectul estetic şi persoana care se confruntă cu el? Evident, unele dintre relaţiile posibile nu prezintă nici un interes estetic. Mi.-aş putea dori obiectul respectiv pentru că m-ar face bogat sau faimos, sau pentru că e o moştenire de familie; posibilităţile sunt nelimitate. Una din întrebările centrale ale esteticii moderne este dacă poate exista o relaţie aparte, tipic estetică, între persoana care percepe un obiect estetic, în special o operă de artă, şi obiectul propriu-zis.

Intenţionalitatea

Aflat în faţa cuiva care îndeplineşte rolul publicului, un obiect estetic poartă numele de 'obiect intenţional'.[18] După cum am văzut, 'obiect' poate fi considerat orice lucru la care putem face referire; nu trebuie să

[18] Termenul 'obiect intenţional' este doar indirect legat de sensul termenului 'intenţie' discutat în capitolul 3, în care am analizat intenţia artistului şi relaţia ei cu producerea unui obiect estetic. Aşa cum a fost el utilizat, termenul 'intenţie' desemnează o stare mentală sau conţinutul unei stări mentale. Totuşi, în acest context 'intenţia' se referă la orientarea gândirii spre un anumit obiect. Ambele accepţiuni presupun existenţa unei persoane care gândeşte şi a unui lucru care este gândit, dar sensul termenului 'intenţionalitate' de care avem nevoie aici vizează conţinutul unei idei şi nu starea psihologică propriu-zisă.

fie neapărat un obiect fizic, care să poată fi atins sau lovit, aşa cum este o piatră. Obiectul intenţional se referă la orice poate fi gândit, evaluat sau conştientizat. Numim 'obiecte intenţionale' şi lucrurile pe care le gândim, deoarece ele fac obiectul unui act sau al unei intenţii conştiente a persoanei care le percepe. Cuvântul 'intenţie' se referă aici la actul perceperii, şi nu la intenţia autorului, pe care am analizat-o anterior. Toate lucrurile care pot fi percepute sau gândite pot fi obiecte intenţionale, dar în cazul anumitor obiecte acest statut este mai important. Obiectele naturale, cum sunt pietrele sau copacii, există prin ele însele. Obiectele fizice în general, chiar şi fabricate de cineva, au această însuşire: sunt ceea ce sunt în virtutea formei şi a structurii lor. Faptul că cineva le percepe nu le schimbă cu nimic. Pentru înţelegerea unui asemenea obiect, nu contează dacă cineva este conştient de existenţa lui sau nu. Alte obiecte însă, cum sunt cuvintele şi ideile, sunt incomplete dacă nu aparţin unei persoane care cunoaşte limba sau care gândeşte ideea respectivă. între obiectele care pot fi descrise independent de starea intenţională a receptorului şi obiectele a căror descriere depinde de prezenţa unei persoane conştiente există o diferenţă. Pentru cea de-a doua categorie, calitatea de a fi

obiect intenţional reprezintă principalul mod de existenţă; intenţionalitatea e una din trăsăturile esenţiale. O limbă ca etrusca, pe care nimeni n-o mai înţelege, este incompletă. (Etrusca era vorbită în centrul Italiei înainte ca latina să-i ia locul. Ştim câte ceva despre gramatica ei, însă deocamdată ea rămâne imposibil de tradus.) Cuvintele şi propoziţiile s-au păstrat, dar partea cea mai importantă a existenţei lor -adică sensul - s-a pierdut. Obiectele estetice intră în aceeaşi categorie a obiectelor intenţionale. Obiectele fizice concrete şi distincte, cum sunt tablourile şi cascadele, devin obiecte estetice doar atunci când cineva este conştient de prezenţa lor, iar obiectele estetice, cum sunt operele muzicale, au doar o existenţă fizică secundară, sub forma partiturilor sau a codurilor digitale imprimate pe disc magnetic. Obiectele estetice sunt deci obiecte intenţionale într-un sens fundamental.
Statutul intenţional al obiectelor estetice poate fi sesizat cu uşurinţă în cazul operelor de artă, obiectele estetice de cel mai mare interes pentru noi. între opera de artă şi publicul ei *trebuie* să existe o relaţie, cel puţin în principiu. Rostul operelor de artă este acela de a fi expuse, într-o manieră corespunzătoare, în faţa unui public. La limită, putem admite şi picturile rupestre sau decoraţiunile funerare, care par să fi fost realizate

fără intenţia de a fi privite. Dar chiar şi aceste cazuri extreme presupun un public. Operele de artă destinate magiei, ritualului sau religiei au fost createpentru a invoca şi venera zeii, spiritele sau alte forţe. Prin urmare, deşi nu are un public în sensul tradiţional, nici în acest caz opera n-a fost concepută ca obiect izolat, ci ca obiect destinat privirii. Se poate spune deci că obiectele estetice sunt fundamental intenţionale. Ele presupun condiţia de a fi obiecte pentru cineva (inclusiv pentru persoana care le-a creat, fireşte), ca şi condiţia de a fi simple obiecte fizice, aidoma pietrelor sau plantelor, a căror existenţă nu depinde de nimic din afara lor dacă cineva nu alege în mod independent să le acorde atenţie.
La cealaltă extremă stau operele de artă care sunt, în esenţă, nişte reprezentaţii. Prezenţa publicului, fie el imaginar ori sub forma unei relaţii reflexive (în care interpretul este în acelaşi timp şi unicul său public), face parte integrantă din operă. Anumite forme de artă, ca muzica şi dansul, presupun interpretarea: deşi partitura poate să existe sau nu, opera e completă doar prin interpretare sau spectacol. De regulă interpretarea presupune mai mult decât conţine partitura propriu-zisă. Chiar şi o combinaţie de note şi indicaţii de ritm *(allegro, allegretto* etc.) trebuie interpretată de un muzician, iar calitatea instrumentelor influenţează în mod decisiv interpretarea. Notaţiile coregrafice sunt şi mai puţin restrictive în privinţa mişcării propriu-zise şi a laturii vizuale a dansului, iar improvizaţiile şi unele arte interpretative avangardiste identifică şi mai mult creaţia cu interpretarea. Opera se naşte doar o dată, putând fi consemnată într-un mod oarecare, sau nu.
Aceeaşi intenţionalitate e necesară şi atunci când trecem de la operele de artă la obiectele naturale, dacă vrem ca acestea din urmă să devină obiecte estetice. O scenă pe care n-o vede nimeni poate avea calităţi estetice potenţiale, însă ea devine obiect estetic doar dacă cineva o priveşte. Dacă, aşa cum observam mai devreme, privim obiectele naturale în funcţie de ce am învăţat de la operele de artă, este şi mai evident că relaţia privitorului cu obiectul intenţional e foarte importantă: când cineva priveşte un morman de fructe şi reacţionează estetic pentru că acesta seamănă cu o natură moartă, prezenţa observatorului este absolut necesară pentru a pune relaţia în această perspectivă. Estetica studiază reacţia oamenilor faţă de obiecte; aşadar, ca să se producă un fenomen estetic, mai întâi trebuie să existe o reacţie. Chiar şi teoriile estetice de inspiraţie ştiinţifică sunt mai aproape de ştiinţele umaniste decât de ştiinţele naturii, care se străduiesc să pună cât mai mult între paranteze prezenţa observatorului.

Estetica participativă
în teoriile estetice clasice, arta era considerată importantă fie pentru că făcea posibilă o relaţie care n-ar fi existat în absenţa operei, fie pentru că servea la întărirea unei relaţii care trebuia consolidată. Arta făcea posibilă relaţia între zei şi oameni, între indivizi şi colectivitate (trib, popor, naţiune). Participând la fenomenul artistic, te conectezi la o entitate care îţi este superioară. Multe forme de artă sunt colective - dansul, teatrul, poezia orală şi chiar filmul sunt arte la care, în mod normal, nu participi de unul singur: intri în rândul publicului, care nu e influenţat doar de ceea ce se interpretează, ci şi de prezenţa altora la aceeaşi reprezentaţie. Iată unul din motivele pentru care muzica ascultată *live* şi

cinematograful oferă o experienţă foarte diferită de cea a CD-urilor şi a înregistrărilor video. în estetica clasică, această relaţie comunitară era considerată primordială, delectarea într-un cadru privat fiind o formă secundară, mai puţin importantă de participare estetică. Participarea şi comuniunea pe care le ofereau dansul, ritualul, muzica şi teatrul nu puteau fi obţinute fără o experienţă colectivă. Uneori ea îmbrăca forme mistice, însă la fel de bine putea să conducă la o anumită conştiinţă civică sau la o anumită identitate de grup.
Un al doilea tip de participare sugerează o relaţie mai puţin intensă, dar nu mai puţin importantă. Când intrăm într-o catedrală, observăm că majoritatea operelor de artă sunt menite să consolideze efectul direct al ritualurilor şi practicilor religioase. Statuile, picturile, vitraliile şi arhitectura în sine susţin şi transmit ceea ce instituie ritualul şi practicile fundamentale. La fel, arta monumentală, pictura pe teme istorice şi multe dintre formele poetice (elegiile, epitafurile şi oratoria) au rolul de a reaminti publicului mesajele importante, ori pur şi simplu succesele puterii sau ale persoanei pe care o omagiază. Gândiţi-vă la monumentele triumfale, ca Arcul lui Traian sau Washington Monument. Când priveşti aceste creaţii arhitecturale îţi aduci aminte ce înseamnă (sau ce însemna) să fii cetăţean roman sau american. Pictura poate juca acelaşi rol, nu doar descriind o scenă, ci înfăţişându-1 ca personaj al ei chiar pe cel care a comandat-o. De altfel, în pictura religioasă a Evului Mediu şi Renaşterii era ceva obişnuit ca patronul şi familia lui să stea alături de sfinţi.
Potrivit modelului clasic, participarea la relaţia dintre opera de artă şi public presupune disoluţia sinelui în experienţa pe care o declanşează

opera. Ea acoperă şi frumosul natural, care inspiră sentimentul religios şi creează o senzaţie similară, de apartenenţă la esenţa naturii. La rândul ei, ca orice altă teorie estetică, şi această perspectivă e fundamental didactică: se consideră că relaţia estetică ne învaţă ceva şi că o abordare corectă a artei seamănă oarecum cu o cunoaştere intimă. Avantajul unei astfel de 'învăţări' estetice ar fi că nu e prea savantă sau prea logică - ea poate fi trăită direct, făcând astfel posibilă cunoaşterea unor lucruri foarte dificile sau chiar imposibil de înţeles doar cu ajutorul logicii sau al raţiunii. O dogmă creştină cum este cea a trinităţii cere ca Dumnezeu să fie în acelaşi timp atât Unul, cât şi Treime; doctrina întrupării susţine, în termenii crezului de la Niceea, că Christos era „atât Dumnezeu, cât şi om". Sunt credinţe care par să sfideze logica elementară, dar care pot fi împărtăşite prin experienţă directă sau prin viziuni (de pildă, viziunea beatificatoare prin care Dante a cunoscut paradisul). Pot fi citate exemple similare din budism, hinduism şi probabil din toate celelalte religii, iar între exemplele laice se pot număra principiile şi conceptele morale precum onoarea şi dreptatea. în estetica neo-clasică a secolului XVIII, toată această didactică se rezuma în ideea că arta trebuie să instruiască prin intermediul plăcerii. Relaţia dintre public şi operă constituia, în esenţă, un mod de a participa la ceva important, dar care în acelaşi timp era plăcut, şi astfel devenea mai uşor de atins. Natura putea fi abordată în aceeaşi manieră, dar asta cerea un plus de imaginaţie.
Acest punct de vedere s-ar putea numi estetica participativă sau 'comunitară' a relaţiei dintre public şi opera de artă. Potrivit ei, contemplarea şi lectura privată erau fie corupte, fie periculoase, deoarece le lipsea elementul comunitar. Foarte interesant este şi faptul că o bună parte din secolul XVIII lectura în particular, de pildă, a fost privită cu suspiciune în multe cercuri intelectuale, pentru că îi distrăgea pe oameni de la munca lor; ea era considerată un fel de pierdere de vreme şi îi lipsea prestigiul pe care lectura în public îl dobândea de pe urma autorităţii cititorului. Capul familiei sau preotul din parohie puteau citi cu voce tare doar acele lucruri care puteau fi înţelese sau puteau aduce un beneficiu auditoriului. Un cititor solitar ar fi putut alege cu uşurinţă ceva nepotrivit, sau putea înţelege greşit ceea ce citea. Asta nu înseamnă că nu se citeau cărţi, sau că nu se puteau admira tablouri în intimitate, ci doar că atunci când aveai o astfel de relaţie privată, din punct de vedere estetic obiectul ei presupunea legătura cu un lucru mult mai important.

Scopul experienţei estetice nu era plăcerea individuală, ci plăcerea produsă şi împărtăşită cu alţii, chiar dacă ea devenea manifestă doar pentru un singur individ.
Estetica participativă surprinde unele elemente importante ale relaţiei dintre public şi operă. De obicei spunem că ne „pierdem" sau „suntem absorbiţi" într-o operă de artă, că intrăm în lumea ei. Totodată, suntem convinşi că operele de artă sunt importante pentru că au capacitatea de a institui anumite

relaţii. Reacţiile negative (de pildă, cenzura şi încercările de a folosi arta în scopuri propagandistice) arată cât de puternică este convingerea noastră că arta poate declanşa anumite reacţii: dacă ea n-ar produce efecte reale asupra publicului, n-ar avea nici un sens să interzicem unele creaţii. De fapt, printre criticile frecvente la adresa artei se numără şi ideea că nu poate fi controlată de raţiune şi că poate deveni un concurent al religiei. Participarea pe care o cere opera este uneori delirantă, emoţională şi mult prea puternică. Arta a fost suspectată tocmai pentru eficienţa ei.
Totuşi, estetica participativă ne cere să acceptăm şi unele premise metafizice. Ea interpretează experienţa şi emoţia trăite în comun ca şi cum ar fi substanţiale, şi nu psihologice: participăm la *ceva,* iar acest ceva poate fi cunoscut doar prin intermediul participării noastre. O astfel de teorie estetică intră într-un cerc vicios. Ce se obţine de pe urma relaţiei noastre cu arta? Comuniunea cu zeii, cu statul şi naţiunea, cu oamenii, cu celălat. Dar cum ştim ce înseamnă celălalt? Participând la relaţia cu el prin intermediul artei. Pentru cel care crede într-o astfel de experienţă şi se lasă prins în ea, un asemenea răspuns poate fi suficient; pentru un filosof care încearcă să înţeleagă această relaţie, persistă impresia că ea este explicată doar prin referire la ceva misterios, care nu poate fi cunoscut în mod independent. Dacă metafizica participării e îndoielnică, estetica asociată ei devine la rândul său îndoielnică. în consecinţă, filosofia modernă va adopta o atitudine sceptică faţă de premisele metafizice ale teoriei participării.

Autonomia estetică

Estetica modernă a rupt legăturile cu modelul clasic. în loc să accepte o metafizică a alterităţii şi estetica participativă asociată ei, estetica modernă şi-a pus întrebarea dacă individul are într-adevăr o relaţie

specială cu opera de artă, adică o relaţie veritabil estetică. Motivaţia acestei schimbări este complexă, dar ea a presupus în mod cert ca ştiinţa, structurile politice şi sociale, religia şi filosofia să se bazeze mai mult pe experienţa individuală, atitudine care a debutat în Renaştere şi continuă şi astăzi. Să analizăm în continuare următoarele chestiuni. Pentru a fi considerate ştiinţifice, e obligatoriu ca experimentele să poată fi reproduse. Este decisiv ca orice observator să poată experimenta şi verifica fenomenele respective în mod independent, iar confirmarea va avea loc doar dacă orice observator individual poate urmări experimentul, cel puţin la modul ideal. Nici o teorie care e testabilă doar pentru adepţii săi nu poate fi considerată ştiinţifică. Teoria politică a speculat mult timp în jurul ideii că naţiunea modernă ar fi o asociere voluntară de indivizi care s-au grupat în vederea obţinerii unor beneficii comune. Termenul 'democraţie' a ajuns să însemne 'o persoană = un vot', şi nu clasicul *demos* (popor) exprimându-şi voinţa colectivă. Religia a devenit din ce în ce mai mult o chestiune de pietate personală, iar filosofia există prin idei, adică prin acele ocurenţe individuale din interiorul minţilor , individuale care reprezintă fundamentul cunoaşterii. în acest context, estetica s-a îndreptat la rândul ei spre formele individuale.
Astfel, s-a născut treptat o teorie a atitudinii estetice. Ideea fundamentală a acestei teorii este că modul în care publicul abordează opera de artă - sau, în unele variante, orice alt obiect - este determinat de o anumită atitudine perceptivă: vedem şi simţim în mod diferit, în funcţie de cum ne apropiem de un obiect. La nivelul cel mai elementar, asta înseamnă pur şi simplu că, dacă eşti nervos sau preocupat, aceste atitudini îţi vor influenţa percepţia. Faptul pare evident. Totuşi, influenţa asupra percepţiei poate merge şi mai departe. Vedem în funcţie de modul în care privim, în funcţie de categoriile de spaţiu şi timp, precum şi în funcţie de anumite aşteptări pe care le transferăm asupra obiectului observat (de pildă, cele de tip cauzal). Când văd un obiect plutind în aer, orientarea mea spaţio-temporală îmi permite să-1 localizez vizual, iar aşteptările mele cauzale mă determină să-1 privesc ca pe un obiect plutitor, susţinut într-un mod pe care nu-1 pot considera altfel decât ca pe un fenomen magic sau spiritual. Orice altceva decât o fantomă imaginară ar încălca prea multe din categoriile perceptuale care îmi sunt necesare ca să pot măcar observa un asemenea obiect. Filosofia modernă acceptă, aşadar, faptul că percepţia nu este neutră, ci controlată de atitudini men-

tale, majoritatea dobândite prin experienţa acumulată deja. Poate că ne naştem cu anumite orientări perceptuale 'adânc înrădăcinate' genetic -de pildă, cu capacitatea de a distinge obiectele, de a reacţiona la expresii prieteneşti sau ostile, sau cu o înclinaţie specială pentru mâncare şi sex. însă o mare parte

din atitudinile noastre perceptuale trebuie învăţate pe măsură ce luăm contact cu lumea înconjurătoare. Se poate presupune că această întâlnire e în mare măsură identică pentru toate fiinţele umane, în virtutea faptului că formăm o singură specie şi că ne confruntăm cu aceeaşi lume; totodată însă o parte dintre atitudinile noastre perceptuale vor fi determinate cultural. Relaţia celor două face obiectul unor ample dispute teoretice.
Pornind de la aceste considerente, nu e greu de postulat existenţa unui mod aparte de a vedea sau a unui set de atitudini tipic estetice; problema ţine de modul în care ele pot fi descrise şi, pe cât posibil, de găsirea modalităţilor prin care ar putea fi generate sau dobândite la momentul potrivit. Majoritatea termenilor estetici fundamentali pe care , îi utilizăm sunt, în esenţă, nişte încercări de a descrie atitudini estetice şi/sau modalităţi de inducere a atitudinii estetice în actul percepţiei.
O premisă fundamentală a esteticii moderne este că relaţia publicului cu opera de artă trebuie să fie dezinteresată. Dezinteresarea poate însemna mai multe lucruri - ea nu e sinonimă cu plictiseala sau cu neimplicarea care, evident, n-ar putea descrie relaţia noastră cu arta sau cu obiectele estetice în general. Aşa cum am văzut, aceste obiecte au o mare putere de seducţie. Pentru a putea înlocui estetica participativă, dezinteresarea trebuie să ofere deci o explicaţie alternativă la implicarea pe care se bazează relaţia estetică. Mai întâi, ea concepe publicul ca pe un fel de auditoriu ideal: un public dezinteresat nu e excesiv de părtinitor faţă de operă, indiferent dacă are sau nu nişte relaţii speciale cu autorul ei. (Dacă opera aparţine unei rude, acest aspect trebuie lăsat deoparte. Un public ideal nu are relaţii de rudenie.) în egală măsură, publicul trebuie să fie gata să accepte opera în proprii ei termeni: dacă ar pretinde ca fiecare piesă de teatru să fie o comedie, atunci nu ar putea recepta tragedia în mod adecvat. Dezinteresarea ignoră deci majoritatea factorilor personali care ar putea interfera cu capacitatea individului de a aborda o operă de artă, păstrând în acelaşi timp semnificaţia experienţei individuale. Prin urmare, ea transformă spectatorul individual într-un public ideal fără să renunţe la ideea sinelui, cea datorită căreia estetica participativă era

considerată îndoielnică din punct de vedere metafizic. O astfel de persoană nu va mai fi o parte interesată, ci un spectator dezinteresat. Aşa cum cel mai bun jurat n-ar trebui să aibă nici un interes personal în cazul pe care urmează să-1 judece, tot astfel spectatorul ideal n-ar trebui să aibă vreun interes personal faţă de opera supusă judecăţii.
Din această variantă iniţială a teoriei dezinteresării s-a dezvoltat o versiune mai elaborată şi mai subtilă. Interesul faţă de obiectul estetic poate avea două aspecte. Primul este teoretic. Atunci când un om de ştiinţă reuşeşte să explice un fenomen cu ajutorul unei teorii, aceasta serveşte drept cadru conceptual pentru înţelegerea unor experienţe particulare. Galilei a observat un obiect căzând şi a explicat căderea lui în funcţie de gravitaţie, distanţă şi pătratul timpului necesar căderii; experienţa sa particulară a fost conceptualizată în termenii unei teorii generale. Prin acest procedeu, fenomenul particular observat este privit ca exemplificare a unui alt fenomen mai general. Ceea ce contează este generalitatea, şi nu individualitatea lui. Singurul interes pe care îl prezintă cazul particular - *această* piatră căzând din turnul din Pisa - este faptul că devine o ilustrare a unui obiect care cade. Acest tip de interes reduce particularul la general şi poate fi descris ca o formă de interes teoretic. Deci ştiinţa nu urmăreşte singularitatea, ci potenţialul interes teoretic al unui fenomen.
Cel de-al doilea tip de interes este practic. Citesc o carte dintr-un anumit motiv: mă aştept să învăţ ceva din ea, să pot folosi ceea ce am învăţat, sau să obţin vreun alt fel de beneficiu de pe urma lecturii. în general, atunci când facem sau observăm un anumit lucru avem în vedere şi o anume utilizare a lui. Chiar şi simplul act al privirii presupune un motiv, şi deseori e vorba despre unul practic: nu mă holbez la tot ce-mi iese în cale. Indiferent ce utilizare, ce beneficiu sau ce motivaţie intervine în relaţia pe care o avem cu un obiect, putem spune că e în interesul nostru s-o construim. Acest tip de interes vizează un anumit ţel sau scop, care în general poate fi cunoscut independent de mijloacele obţinerii lui.
Observaţiile de mai sus pot conduce la alte distincţii, mai subtile, din perspectiva cărora ceea ce contează în primul rând este existenţa obiectului. Interesul teoretic nu se poate baza pe iluzii, pe imaginaţie sau pe false identităţi. Oamenii de ştiinţă care nu disting un fenomen real de ceva ireal nu vor reuşi să-1 conceptualizeze în mod corect. De asemenea, nici interesul practic nu se poate baza pe obiecte inexistente:

nu-mi pot potoli foamea cu o pâine imaginară. Nici din punct de vedere etic lucrurile nu stau diferit. Unul din interesele practice fundamentale este plăcerea, şi există teorii etice care susţin că plăcerea ar fi singura valoare intrinsecă - deci, interesul meu practic ar putea fi pur şi simplu acela de a mă bucura de ceva. Dar ca să pot trăi această experienţă a bucuriei, obiectul ei trebuie să existe efectiv, fapt care ne conduce la o altă distincţie. Atunci când plăcerea mea se bazează pe îndeplinirea unei dorinţe, doar un obiect real poate realiza acest lucru - plăcerea provine din satisfacerea dorinţei. Un alt tip de plăcere se naşte însă din simpla percepere sau contemplare a unui obiect. Pentru a avea o distincţie terminologică, acest tip de plăcere se numeşte uneori încântare, şi se spune că ea nu depinde neapărat de posesia, şi nici chiar de existenţa obiectului. Nu contează dacă doar îmi imaginez o pictură ori sunetul unei opere muzicale (presupunând că imaginaţia mea e suficient de vie); mă pot delecta chiar dacă obiectul plăcerii mele e imaginar. Atunci când obiectul unei experienţe nu este nici existenţa fizică a unui obiect, nici împlinirea vreunei alte dorinţe în afară de plăcerea imediată dată de experienţa însăşi, putem vorbi despre plăcere dezinteresată în sensul special cu care operează estetica.
Dezinteresarea are deci o natură fenomenală - se limitează la fenomenul imediat care are loc. Experienţa interesată presupune mai mult decât ceea ce apare în ocurenţa imediată a fenomenului respectiv. Atât relaţiile teoretice, cât şi cele practice ale celui care receptează necesită ceva mai mult decât simpla experienţă imediată: ele presupun un cadru teoretic pre-existent şi nişte dorinţe sau scopuri care trebuie îndeplinite. Prin contrast, experienţa dezinteresată se limitează la propria sa ocurenţă imediată. Asta nu înseamnă că nu poate fi complexă. Experienţa dezinteresată nu ţine neapărat de o idee simplă sau banală: când privesc un tablou, ascult o piesă muzicală sau citesc un roman experienţa mea presupune o mulţime de idei complexe. Când spun că e doar *fenomenală* nu înseamnă decât că mă concentrez asupra acestei experienţe fără să depind de *conceptele* de armonie, de vocea povestitorului sau de legile perspectivei. Poate că sunt capabil să observ efectul de perspectivă deoarece am asimilat convenţiile picturii, însă atunci când privesc tabloul nu vizez cunoaşterea teoretică, ci depind doar de experienţa mea *aici* şi *acum.* în acest sens se poate spune că am o experienţă dezinteresată.

Estetica modernă susţine că experienţa dezinteresată este experienţa specific estetică. în calitate de subiect al receptării estetice, îmi pot valorifica experienţele şi într-o manieră teoretică sau practică foarte apropiată de cea estetică. Totuşi, dacă fac asta nu se mai poate spune că am o experienţă estetică pură. Experienţa estetică e pre-conceptuală şi nu are nevoie de teorii sau de considerente practice. Dezinteresarea e caracterizată uneori ca experienţă a unui lucru de dragul lui însuşi, fără a urmări vreun alt scop. Ea nu contestă faptul că ulterior ar putea interveni şi alte motivaţii, dar face într-adevăr din experienţa estetică forma cea mai pură de experienţă posibilă, transformând-o astfel într-o experienţă care le precede logic pe toate celelalte.
Evident, dezinteresarea implică o mulţime de considerente privind percepţia, modul în care ne dobândim cunoştiinţele şi în care ajungem să acţionăm pe baza lor. Ca element al unei teorii specializate, ea tinde deci să facă din estetică o parte a ceea ce se numeşte epistemologie sau teoria cunoaşterii, plecând de la presupunerea că putem face distincţii în interiorul şi între experienţele noastre, cel puţin din punct de vedere analitic. Dar s-ar putea ca lucrurile să nu stea aşa.
O altă consecinţă a dezinteresării ne conduce într-o direcţie diferită. Dacă publicul ideal este publicul dezinteresat, şi dacă dezinteresarea este acel tip special de relaţie pre-conceptuală şi în acelaşi timp independentă de orice alte presupoziţii practice sau teoretice pe care le-am putea, eventual, folosi, ne putem întreba cum e posibil un astfel de public? La modul ideal, dezinteresarea e cât se poate de benefică, dar nici unul dintre noi nu se află vreodată într-o astfel de stare. Vom lua deci în considerare cea mai apropiată dintre atitudinile posibile în realitate. Din punct de vedere teoretic, dezinteresarea îşi găseşte prelungirea firească într-o teorie capabilă să descrie modul în care putem adopta această atitudine faţă de obiectele estetice, chiar dacă nu se poate spune că ea ar fi vreodată complet dezinteresată. Reciproc, dacă atitudinea estetică e posibilă în principiu, atunci principiile teoretice ale dezinteresării faţă de obiectul estetic încep să aibă un sens.
Au fost sugerate mai multe moduri de a caracteriza atitudinea estetică. Totuşi, termenul central al dezbaterii s-a născut ca rezultat al studiilor psihologice întreprinse de Edward Bullough în primii ani ai secolului nostru. Bullough a propus 'distanţa psihologică' ca metaforă centrală în definirea atitudinii

estetice sau a stării psihologice care

ilustrează conceptul de dezinteresare. Această trecere de la epistemologie la psihologie merită remarcată. Dezinteresarea se referă în special la modul în care putem cunoaşte lucrurile cu ajutorul experienţei. Ideea ar fi că, deşi majoritatea experienţelor noastre sunt determinate de concepte sau de interese practice, există un fundament al experienţei care precede logic aceste interese; tratat corespunzător, el devine sursa obiectelor şi a experienţelor estetice. Experienţele noastre pot fi identificate doar cu ajutorul analizei, şi în mod normal experienţa dezinteresată se subsumează unor relaţii mult mai complexe care definesc existenţa noastră. Noi abordăm această experienţă *per se* doar în circumstanţele speciale pe care le oferă teatral, muzeul ori sala de concerte.
Atitudinea estetică descrisă prin metafora distanţei psihice este totuşi psihologică în esenţa ei. Ea defineşte acea stare psihologică pe care o trăim uneori şi pe care unele obiecte - în mod special operele de artă, dar şi unele obiecte naturale - tind să ne-o inducă. Prin urmare, este o atitudine pe care o putem adopta în mod voluntar, dacă avem pregătirea şi instrucţia corespunzătoare. Descrierea ei nu depinde de acceptarea epistemologiei conceptelor şi categoriilor care fundamentează noţiunea de dezinteresare, ci doar de observarea stărilor pe care indivizii obişnuiţi le pot avea pe parcursul existenţei lor. Atitudinea estetică se verifică prin capacitatea de-a o asuma şi prin coincidenţa dintre descrierile altor observatori şi propria experienţă psihologică.
Această atitudine de distanţare sau, mai frecvent, experienţa distanţării îşi are modelul ideal în anumite situaţii naturale şi mai puţin în experienţele artistice. într-un faimos exemplu, Bullough o compară cu experienţa cetii pe mare. într-o astfel de situaţie, atitudinea pragmatică sau interesată e generată de conştiinţa pericolului pe care îl reprezintă ceaţa şi de disconfortul pe care îl dau umezeala şi lipsa de vizibilitate. Totuşi, privită în sine experienţa poate fi şi plăcută: simţurile ţi se ascut, ceaţa învăluie contururile obişnuite şi creează iluzia unei lumi stranii şi tăcute. Bullough spune că în această situaţie „te debranşezi" de la reacţiile obişnuite, asumându-ţi o relaţie specială cu ceaţa şi cu prezenţa ei fenomenală; aşadar, această experienţă te îndepărtează de lumea obişnuită. Evident, o astfel de experienţă a distanţării nu s-ar potrivi cu postura de căpitan de vas sau cu cea de pasager foarte răcit. Totuşi, potrivit teoriei lui Bullough ea ilustrează exact atitudinea corectă atât faţă de artă, cât şi faţă de natură, dacă vrem să obţinem o experienţă estetică.

Aşadar, termenul 'distanţare' reprezintă aici metafora unui anume tip de experienţă şi nu are în vedere distanţa fizică sau istorică. Se presupune că el ar trebui să surprindă mai multe aspecte ale experienţei invocate de Bullough, care e accesibilă şi respectă cerinţa dezinteresării, adică nu urmăreşte nici consecinţele practice, nici cauzele teoretice ale cetii pe mare. E o atitudine care poate fi asumată în mod voluntar (cel puţin dacă alte considerente nu sunt prea presante), şi care are ca efect o experienţă foartă plăcută. Ea amplifică senzaţia de participare, oferind o mai acută conştiinţă de sine şi o experienţă mai intensă, maximizând în acelaşi timp distanţa faţă de identitatea proprie, chiar până la pierderea ei totală. Aceste aspecte caracterizează însă roate stările psihologice individuale. Astfel, distanţa psihică devine o descriere a oricărei experienţe individuale, iar teoria lui Bullough susţine că acest tip de experienţă constituie adevărata experienţă estetică.
Pentru a putea aplica ideea distanţei psihologice la relaţia dintre public şi obiectul estetic, metafora trebuie din nou extinsă. Unele situaţii, cum ar fi ceaţa pe mare, sau ochiul unui uragan, sau valul care se zdrobeşte de un promontoriu, par să sugereze în mod natural experienţa distanţării. S-ar putea spune că astfel de situaţii facilitează starea de distanţare totală pe care o reclamă experienţa estetică. Atunci, dacă aceste experienţe sunt estetice, înseamnă că unele opere de artă (poate şi alte situaţii naturale) sunt la rândul lor deosebit de favorabile experienţei estetice. Extinzând sensul metaforei, am putea spune că unele obiecte sau situaţii sunt şi ele 'distanţate'. Metafora nu se aplică experienţei psiho'ogice individuale, ci obiectelor care o determină. în principiu, orice obiect ar putea fi 'distanţat', de vreme ce distanţa ţine de adoptarea unei anumite atitudini perceptive. Totuşi, în multe cazuri aceasta s-ar putea dovedi dificilă, chiar imposibilă (sau poate nici măcar dezirabilă). Atunci când operele de artă fac să fie greu accesibilă distanţarea psihologică necesară, se spune despre ele că sunt 'supra-distanţate' sau 'sub-distanţite'. Dacă distanţarea este o combinaţie între implicare şi dezinteresare, supra-distanţarea este starea căreia îi lipseşte implicarea, iar sub-distar tarea - cea în care predomină implicarea şi din

care lipseşte detaşarea ne cesară distanţei.
Ambele stări pot fi ilustrate printr-un episod comic din *Tom Jones,* romanul lui Henry Fielding, scriitor englez de secol XVIII.[19] Tom şi

19
Pasajul la care mă refer este reprodus în *Appendix.*

amicul lui, Partridge, asistă la o reprezentaţie a piesei *Hamlet* în care juca cel mai faimos actor al zilei, David Garrick . Când fantoma îşi face apariţia, Partridge e atât de prins de scenă încât se sperie şi este cât se poate de convins că fantoma e reală; se poate spune că el a pierdut distanţa necesară pentru a urmări piesa din perspectivă estetică. Pe de altă parte, Tom e mult mai amuzat de reacţia lui Partridge decât de spectacolul în sine. Nici el nu priveşte piesa din perspectivă estetică, deoarece atenţia lui se îndreaptă spre ceea ce se întâmplă în public şi nu e suficient de implicat pentru ca experienţa pe care o trăieşte să fie experienţa lui *Hamlet.*
Hamlet este o piesă extraordinară, relativ uşor de receptat estetic „în sine", şi nu în maniera improprie în care o percep Partridge şi Tom Jones. Alte obiecte şi chiar alte opere de artă sunt mult mai greu de perceput estetic într-o manieră adecvată. Pictura monocromă îi lasă pe mulţi indiferenţi; filmele de groază, cu o mulţime de efecte speciale sângeroase, cu greu reuşesc să nu provoace greaţă. Acestui tip de creaţii li se poate aplica o metaforă a distanţei extinsă - de pildă, despre pictura monocromă se poate sjDune că e sub-distanţată. Asociate obiectelor, sub-distanţarea şi supra-distanţarea sunt proprietăţi care fie stimulează, fie reduc distanţa. Extinderea termenului nu trebuie însă confundată cu aplicarea lui directă la experienţa estetică. O persoană hipersensibilă poate recepta estetic i\n tablou plin de culoare, iar cineva cu un stomac suficient de rezistent şi conştient de subtilităţile filmului poate recepta estetic *The Texas Cnainsaw Massacre.* Teoria distanţării estetice poate fi deci susţinută în această manieră
Teoria distanţării psihice sau estetice şi variantele ei încearcă să descrie experienţa estetică mai mult sau mai puţin direct în termenii stărilor afective (sau ai emoţiilor) pe care le declanşează, şi în funcţie de tipul de obiecte care generează aceste stări. O abordare alternativă a experienţei estetice porneşte chiar de la percepţie. Unul dintre lucrurile pe care le-am aflat despre percepţie cu ajutorul psihologiei şi al filosofiei moderne este că văzul e guvernat de impresii. Anumite imagini pot fi văzute în mai multe feluri, im exemplu faimos fiind desenul care reprezintă fie o raţă, fie un iepure. (Un alt exemplu celebru este cel care reprezintă fie două feţe din orofil, fie o vază.) Aceste modificări ale percepţiei vizuale sunt mai mult sau mai puţin voluntare. O concluzie care se desprinde din analiza .'xemplelor de mai sus este că nu există un

mod unic de a vedea lucrurile, care să fie determinat doar de forma obiectului: aceeaşi formă poate lăsa impresia că reprezintă mai multe obiecte diferite. Percepţia nu presupune doar să vezi, ci să vezi un lucru ca fiind *acel* lucru. Ceea ce e valabil pentru imagini simple se poate extinde şi asupra situaţiilor vizuale mai complexe, sau asupra altor tipuri de percepţie. Celelalte abordări ale experienţei estetice scot în evidenţă doar unul dintre aspectele posibile ale percepţiei noastre. Orice trăsătură comună a unui obiect îl poate face să pară util sau îl poate include într-o anumită clasă de obiecte. Percepţia estetică priveşte însă obiectul ca pe un obiect „în sine" - aşa cum este el atunci când percepem doar aparenţa sa imediată (sau lumea sonoră, ficţională ori imaginativă). O astfel de percepţie e descrisă uneori ca impresionistă sau imaginativă, pentru că se concentrează doar asupra impresiilor imediate pe care le produc imaginile, cuvintele ori sunetele. Ea este asociată mai ales cu anumite forme de pictură, muzică şi poezie, considerate reprezentative pentru latura estetică a percepţiei, dar în principiu orice obiect poate fi obiect estetic dacă e perceput în această manieră.
Un corolar al abordării perceptive a artei ţine de natura voluntară a receptării. în majoritatea cazurilor, poţi alege să vezi ori raţa, ori iepurele, sau fie profilul, fie vaza. Prin urmare, ni se spune, percepţia estetică constituie un mod de a adopta o anumită atitudine perceptivă faţă de obiecte, iar operele de artă sunt acele obiecte faţă de care e corect să adoptăm această atitudine. Natura devine estetică atunci când o percepem estetic. Unele lucruri, cum sunt accidentele de maşină şi crimele (cele adevărate, nu ficţiunile din filme şi romane), pot să nu aibă nici o latură estetică, în timp ce altele sunt în primul rând estetice. Unele lucruri pot avea calităţi estetice în anumite situaţii, dar nu şi în altele, tot aşa cum unele

siluete pot fi influenţate de altele din preajma lor.
Receptarea aparentă a unui obiect rămâne totuşi o metaforă. Figurile ambigue sau iluzionismele în care figura se confundă cu fundalul nu sunt foarte frecvente. Afirmaţia că întregul proces al receptării se bazează pe aspectele perceptuale influenţate de factori culturali şi contextuali extinde această descriere limitată asupra unei arii mult mai largi de experienţe. Când cei care susţin această teorie consideră experienţa estetică o formă de percepţie vizuală pe care o adoptăm în mod voluntar, ei nu se referă la faptul că am avea realmente sisteme perceptive schimbătoare şi reciproc incompatibile, ca în cazul imaginii raţă/iepure; ar fi o observaţie mult prea

simplistă şi restrânsă. Ei susţin de fapt că percepţia devine estetică în urma unor modificări mai complexe care influenţează experienţele noastre, însă descrierile pe care ni le oferă sunt destul de impresioniste.

O altă variantă a percepţiei văzută ca model al experienţei estetice identifică pur şi simplu obiectul estetic cu obiectul percepţiei. Dacă percepţia poate fi concepută astfel încât să putem vorbi despre un obiect perceptual care să nu fie identic nici cu obiectul fizic care o determină cauzal, nici cu starea psihologică a receptorului (care este, de fapt, un efect fizic produs de obiect), atunci obiectul percepţiei noastre poate fi definit ca estetic. Experienţa care se concentrează direct asupra obiectului percepţiei este estetică, aşa cum experienţa cauzelor obiectului percepţiei este, într-un anume sens, o experienţă fizică, iar cea care vizează efectele asupra receptorului e psihologică (deci fizică într-un alt sens). Asemenea distincţii par evidente. Două obiecte fizice extrem de diferite pot arăta la fel; unul poate fi din lemn, celălalt din metal, însă obiectul percepţiei este acelaşi în ambele cazuri, şi prin urmare putem deosebi obiectul perceptual de cel fizic. Mai mult, putem avea impresii foarte diferite despre acelaşi obiect perceptual, în funcţie de starea în care ne aflăm: experienţa pe care o avem faţă de un obiect perceptual într-un anumit moment nu coincide cu obiectul, chiar dacă el ne aparţine într-un sens pur psihologic. Putem chiar să ne imaginăm că există obiecte perceptuale lipsite de orice suport fizic, atunci când intervin halucinaţiile sau imaginaţia. Totuşi, fără o stare psihologică nu există obiect perceptual. Aşadar, obiectele perceptuale îndeplinesc condiţia formulată anterior, potrivit căreia obiectele estetice sunt obiecte intenţionale.
De ce şi mai ales *cum* te poţi concentra doar asupra obiectului perceptual este un lucru ceva mai greu de înţeles, dar încă şi mai greu de înţeles este motivul pentru care acest obiect ar trebui considerat estetic. Simpla lui alegere în cadrul unei experienţe obişnuite nu pare să aibă prea mult de-a face cu arta sau cu experienţele artistice posibile în natură. Totuşi, arunci când citeşti un poem sau un roman, când priveşti un tablou sau

asculţi o piesă muzicală, doar obiectul perceptual pare să conteze. Aşadar, deşi nu toate obiectele perceptuale par să fie estetice, obiectele şi experienţele estetice pot fi considerate doar perceptuale. Rezultatul este deci o teorie limitată a atitudinii estetice. Pentru a distinge experienţa estetică de alte experienţe pur perceptuale, ne-estetice, e nevoie de factori suplimentari, cum ar fi intenţia artistică sau utilitatea culturală a obiectului.
Experienţa estetică
Teoriile despre distanţa psihologică, impresiile şi obiectele perceptuale au în comun premisa că experienţa pe care individul o poate examina direct prin introspecţie e definitorie pentru estetică. Aceste teorii continuă prin a caracteriza experienţa în diverse moduri şi prin a da felurite indicaţii privind maniera în care poate fi dobândită sau potenţată, considerând că ea depinde de o atitudine care poate fi asumată, cultivată şi învăţată în mod voluntar. Ele pun experienţa estetică sub controlul nostru direct, stipulând că avem timpul, mijloacele şi dorinţa de a o obţine. Forţa unor astfel de teorii ţine de faptul că pot fi testate de toată lumea; ele satisfac aşteptările noastre, potrivit cărora arta e creată pe căi subiective. în plus, aceste teorii nu ne cer să acceptăm diverse premise metafizice despre Dumnezeu, religie, spirit sau realitate, altele decât cele accesibile în mod curent. Ele explică atât arta, cât şi fenomenele naturale în calitatea lor de obiecte estetice, luând în considerare nu doar arta modernă, ci şi fenomenele despre care vorbeşte estetica clasică (şi fac asta nu într-o manieră teoretică, ci în mod practic, adică descriu formele de artă indicându-ne ce atitudine trebuie să adoptăm faţă de ele). Sunt

teorii care nu presupun nişte premise complexe despre realitatea artei, sau definiţii pe care orice nouă formă de artă să le pună în discuţie; din acest motiv, în privinţa relaţiei dintre public şi opera de artă ele sunt adversari redutabili.
Totuşi, teoriile bazate pe experienţa estetică unică şi teoriile atitudinii estetice în general fac obiectul a numeroase contestări. Problemele ţin de identificarea unui anumit tip de experienţă: distingem obiectele cu ajutorul a ceea ce numim 'criterii de identitate'. Pentru a deosebi o formă individuală de alta, trebuie s-o putem selecta şi trebuie să cunoaştem unele proprietăţi sau caracteristici care-i aparţin şi care sunt suficiente pentru a o distinge de alte forme individuale cu care are în comun alte trăsături. Atunci când privim o pereche de gemeni, ei pot să ni se pară

identici; luaţi separat, nu putem spune care dintre ei este cine. Totuşi, sunt persoane distincte, şi indiferent cât de mult seamănă, fiecare are nişte trăsături pe care celălalt nu le are. Sunt trăsături care pot fi învăţate -chiar dacă eu nu-i deosebesc decât atunci când apar împreună, mama lor o poate face cu uşurinţă. Acelaşi lucru e valabil şi pentru alte obiecte ale percepţiei noastre. Putem deosebi câinii de pisici şi ogarii de terrierii scoţieni, pentru că fiecare specie şi fiecare rasă are suficiente criterii de identitate. Nu e neapărată nevoie ca aceste criterii să fie nişte definiţii -mai multe seturi de proprietăţi distincte pot fi de-ajuns, însă dacă trebuie să ne referim, de pildă, la câini, atunci avem nevoie de cel puţin un set de asemenea criterii.
Cu toate acestea, atunci când încercăm să formulăm criterii de identitate care să distingă între tipurile de experienţe apar unele probleme, în condiţii normale, identificăm experienţele particulare în funcţie de momentul în care se produc, în funcţie de persoană şi de conţinutul lor. Dincolo de asta, fiecare experienţă e diferită pentru că aparţine individului care o trăieşte. Prin urmare, discuţia despre tipurile de experienţă are sens doar dacă pot fi găsite acele trăsături comune care pot funcţiona drept criterii de identitate pentru tipul de experienţă la care ne referim. Putem deci să vorbim despre anumite emoţii cum sunt dragostea sau furia ca despre nişte tipuri de experienţă, pentru că ele se referă la situaţii în care o persoană se raportează la alta într-o manieră care poate fi identificată ca atare. Acest mod de a concepe experienţa în genere e perfect compatibil cu definirea experienţei estetice ca emoţie ce poate fi denumită 'frumos' sau plăcere, definiţie despre care am vorbit mai devreme. Dar dacă toate tipurile de experienţă reprezintă emoţii, iar emoţiile sunt identificate în funcţie de obiectele şi de situaţiile care le generează, înseamnă că nu putem identifica obiectele şi situaţiile prin referire la tipurile de experienţă. Nu aşa procedăm, de pildă, cu iubirea sau ura: persoana sau lucrul pe care îl iubim sau pe care-1 urâm, ca şi situaţiile care ne agasează, au propriile criterii de identitate. Dragostea poate fi definită ca fiind acel tip de experienţă în care ne dorim o anumită persoană sau un anumit obiect (în diferitele accepţiuni ale termenului 'dorinţă'), iar furia ca acel tip de experienţă în care devenim ostili faţă de o persoană sau alta. Dincolo de trăsăturile specifice fiecăreia, putem grupa în mod corect aceste experienţe în funcţie de tipul de relaţie pe care o implică.

Dar o experienţă estetică nu funcţionează aşa. Indiferent că e definită ca experienţă dezinteresată, ca distanţă psihologică ori selecţie perceptivă, se presupune că experienţa estetică e independentă de criteriile care stabilesc identitatea obiectului. Orice lucru poate fi perceput estetic, deşi în unele cazuri procesul ar putea fi mai dificil decât în altele. Un obiect estetic e definit pur şi simplu de faptul că face obiectul unei experienţe estetice; în schimb, dacă experienţa estetică ar fi definită ca 'experienţă a unui obiect estetic', de aici ar apărea o circularitate evidentă. Aşadar, toate teoriile despre experienţa estetică trebuie să încerce s-o descrie în mod direct, dacă nu se pot baza pe alte descrieri independente ale acelor elemente care fac ca un obiect să fie estetic. în mod cert, asta se poate realiza numai de la caz la caz. Cu siguranţă ne putem imagina experienţa cetii pe mare, ca în acel caz particular descris de Edward Bullough. Dificultatea survine atunci când încercăm să oferim criterii de identitate care să definească experienţa în sine, şi nu cazul particular. Singurele criterii posibile sunt introspective (adică, pot fi găsite doar examinându-ţi propria experienţă), iar subiectivitatea şi caracterul unic al experienţei fac ca astfel de criterii (înţelese ca criterii de identitate ce ar trebui să devină publice) să fie inaccesibile. Ceea ce obţinem în schimb sunt fie nişte analogii - 'ei bine, asta seamănă cu o ceaţă pe mare' - fie instrucţiuni privind modul în care ar trebui să trăim experienţa respectivă (punându-ne 'între paranteze' interesele practice). Experienţa estetică pare să fie ceva ce fiecare dintre noi trebuie să

trăiască de unul singur, şi e greu de înţeles cum un lucru atât de personal poate funcţiona ca *tip* de experienţă, suficient de bine pentru a explica relaţia noastră cu arta.
Dacă acest argument pare mai degrabă abstract, el devine mult mai concret atunci când încercăm să ne imaginăm cum am putea folosi oricare dintre descrierile experienţei estetice pentru a tranşa dispute sau cazuri dificile. Dacă eu afirm că un lucru nu e suficient de 'distanţat' sau că nu este artă, altcineva poate oricând să spună că problema ţine pur şi simplu de faptul că sunt incapabil să privesc obiectul respectiv în mod dezinteresat, că nu sunt suficient de distanţat sau că sunt orb în faţa calităţilor lui estetice. în acest caz, afirmaţiile esteticii s-ar plasa în afara oricărei dispute. în esenţă, asta n-ar însemna decât că afirmaţiile esteticii sunt subiective şi că, aşa cum se consideră în general şi aşa cum sugerează şi simţul comun, în privinţa gustului nu pot exista dispute adevărate, ci doar opinii şi impresii diferite. Totuşi, înainte să acceptăm acest tip de

subiectivitate ar trebui să fim conştienţi de urmările ei. Ea înseamnă că atât discuţiile, cât şi sentimentele noastre despre artă nu se referă câtuşi de puţin la operă, ci doar la experienţele proprii. Intenţia noastră era să cercetăm legătura dintre public şi operă, iar potrivit acestei analize, relaţia pe care o consideram cea mai importantă - relaţia cu opera de artă *ca operă* - se dovedeşte inexistentă. Chiar dacă avem alte relaţii cu opera -ca obiect fizic, ca obiect al dorinţei, ca mijloc de realizare a unui scop etc. - nu avem o relaţie *estetică* cu obiectul artistic. Emoţiile noastre estetice nu se referă decât la ele însele.
Acest argument nu este decât o altă versiune a problemei aşa cum a fost ea formulată de către David Hume şi Immanuel Kant în secolul XVIII, o dată cu primele încercări de a identifica experienţa estetică. Hume a invocat argumentul potrivit căruia „toate sentimentele sunt bune, deoarece sentimentul nu se referă la nimic altceva în afara lui însuşi". Subiectivitatea experienţei pare să intre în contradicţie cu obiectivitatea limbajului estetic şi cu caracterul universal al judecăţilor noastre estetice. în pofida încercărilor lui Kantde a depăşi acest impas prin transformarea teoriei despre dezinteresare într-o teorie a experienţei practice sau a atitudinii estetice, rămânem cu aceeaşi contradicţie între subiectivitatea experienţei şi obligaţia noastră de a oferi nişte criterii funcţionale, dacă vrem să vorbim cu sens despre acest tip de experienţă. Văzută ca o specie aparte, experienţa estetică este fie paradoxală, fie un mit.
Asta nu înseamnă că estetica nu se referă la experienţe, ci doar că încercările de a găsi criterii de identitate pentru un *tip* special de experienţă ne aduc înapoi la punctul de unde am pornit această discuţie, şi anume la perspectiva istorică. Consideraţiile făcute în această direcţie i-au determinat pe unii filosofi să sublinieze faptul că în special teoriile care pun accentul pe atitudine confundă pur şi simplu atenţia pentru opera de artă cu ceea ce teoria numeşte 'atitudine estetică'. Când Tom Jones şi Partridge au percepţii eronate cu privire la *Hamlet,* ei nu sunt nici insuficient distanţaţi, nici prea distanţaţi în raport cu opera, şi nici nu le lipseşte vreo altă atitudine estetică, ci pur şi simplu n-au reuşit să urmărească piesa cu atenţie. Atunci când ia de bună apariţia fantomei, Partridge e dominat de propriul sentiment de teamă. Mai târziu, când spune că actorul care joacă rolul regelui e mai bun decât David Garrick, care îl interpretează pe Hamlet (şi care trecea drept cel mai mare actor al vremii), se dovedeşte că Patridge a fost atent la actor, şi nu la personaj. Jones, desigur, a fost atent la Partridge. Problemele lor nu apar

pentru că le-ar, fi lipsit atitudinea estetică, ci pentru că au fost atenţi la ce nu trebuia. Singura atitudine estetică pe care o impune opera de artă este aceea de a-i acorda suficientă atenţie. Această atitudine poate genera o experienţă estetică, dar în acelaşi timp o identifică (aşa cum poate face cu oricare alta, de pildă cu iubirea sau ura) cu obiectul ei, obligându-ne deci să revenim la obiectul estetic în încercarea noastră de a distinge experienţa estetică de experienţele obişnuite. Se pare că experienţa estetică nu este altceva decât experienţa obiectului estetic, şi avem în continuare nevoie de o modalitate de a explica ce anume face ca un obiect să fie 'obiect estetic'.
Această obiecţieŢlevine şi mai convingătoare atunci când observăm cât de diferite pot fi experienţele pe care le generează opera de artă. Unele creaţii pot provoca un scatfdal pe teme de morală, iar dacă n-o fac, înseamnă că n-au avut efectul scontat. Altele sunt menite să şocheze. Unele opere de artă sunt nişte comentarii pe marginea altora. în zilele noastre, conştiinţa artistică s-a extins treptat până când a

depăşit formele pe care altădată le identificam drept 'arte frumoase'. Arta contemporană include spectacolele stradale şi cultura populară, şi reuşeşte să integreze deopotrivă probleme feministe, rasiale şi economice. încercările de a caracteriza o atitudine estetică particulară lasă din ce în ce mai mult impresia că sunt produsul unei viziuni prea înguste despre conţinutul artei şi esteticului.

Concluzii

Am început prin a discuta despre obiecte şi prin a distinge obiectele intenţionale de cele fizice. Toate obiectele estetice sunt obiecte intenţionale, dar în această categorie pot intra multe alte lucruri. Asta înseamnă că avem nevoie de o modalitate de a deosebi obiectele estetice de alte obiecte intenţionale. Nu putem folosi pur şi simplu marca 'fabricat de un artist' ca trăsătură distinctivă a obiectului estetic, câtă vreme putem găsi exemple de obiecte estetice atât în natură, cât şi în arta care nu constituie opera unui creator anume.

Teoriile clasice despre artă şi estetic recurg la ceea ce am numit 'teoria participării': pentru public, obiectele şi experienţele estetice sunt o modalitate de a participa la ceva mai înalt, mai important sau mai valoros. Această teorie are avantajul că explică impresia noastră că arta are valoare, dar ea ne cere să acceptăm unele presupoziţii metafizice

privind existenţa unei realităţi ordonate şi modul în care o conştiinţă individuală poate accede la nivele mai înalte ale realităţii, pe care descrierile empiriste ale lumii înconjurătoare le fac mai greu accesibile. Astfel, estetica a fost nevoită să-şi reformuleze teoriile în termenii experienţelor şi ideilor individuale. în estetica modernă, experienţa estetică e privită ca un teritoriu autonom, ceea ce înseamnă că e suficient de diferită de orice altă formă de experienţă pentru a avea propriile criterii de identitate. Au fost propuse mai multe modalităţi de a explica această autonomie. Atitudinea estetică defineşte experienţa estetică în termenii capacităţii individuale de a percepe într-o manieră specific estetică, fie în mod natural, fie după un antrenament special. Mai precis, se spune că experienţa care rezultă este o experienţă dezinteresată, într-un sens al termenului 'dezinteresare' care exclude orice alt interes teoretic sau practic, sau chiar interesul primar faţă de existenţa obiectului. Distanţa fizică devine criteriul pentru realizarea practică a acestei atitudini dezinteresate, iar distanţa psihologică poate fi aplicată experienţei însăşi, sau, prin extindere, asupra obiectelor care fie stimulează, fie împiedică obţinerea distanţei psihologice. Una dintre alternativele la teoria distanţei psihologice face apel la aspectele perceptuale şi la capacitatea noastră de a distinge un obiect perceptual, cu scopul de a diferenţia experienţa estetică de alte tipuri de experienţă.

Şi totuşi, aceste încercări tind să eşueze fie în circularitate (deoarece identifică experienţa estetică prin referire la obiectele estetice, şi obiectele estetice prin referire la experienţa estetică), fie într-o rezolvare *ad hoc* a cazurilor speciale. Deşi valoroasă prin faptul că scoate în evidenţă atitudinile şi condiţiile care sporesc capacitatea noastră de a percepe şi aprecia arta, noţiunea de experienţă estetică devine cât se poate de îndoielnică atunci când vizează un anumit tip de experienţă în sine, şi nu doar o distincţie comună bazată pe obiectul experienţelor noastre. Prin urmare, ajungem din nou de unde am plecat, adică la obiecte: dacă vrem să folosim descrierile pe care ni le oferă *această* experienţă şi *această* perspectivă dezinteresată şi distanţată, avem nevoie de o modalitate sigură de identificare a obiectelor estetice.

Plauzibilitatea teoriilor despre experienţa estetică depinde în mare măsură de metaforele şi analogiile pe care le sugerează. Nu e nevoie să renunţăm la toate aceste analogii. Aspectele perceptive şi obiectele

percepţiei pot sugera o mulţime de lucruri despre modul în care putem aborda arta într-o manieră apreciativă. Dacă n-am fi capabili să ne adaptăm percepţiile la mai multe moduri de a privi sau de a aborda opera fără s-o reducem la prezumţiile noastre anterioare, am avea o experienţă foarte limitată a operei de artă. Arta ne învaţă s-o privim exact aşa cum trebuie. Experienţa artei se centrează pe ceea ce ne este înfăţişat, şi nu pe mijloacele de a crea o iluzie sau pe scopurile exterioare pe care arta le poate urmări. Dificultăţile apar atunci când tratăm astfel de analogii şi teorii despre percepţie ca fiind mai mult decât nişte metafore sau nişte instrumente ajutătoare, adică atunci când ne limităm aprecierile la formele de artă care se potrivesc cu modelele prestabilite ce au condus la respectivele analogii şi

metafore. Procedând astfel ne expunem totodată la o circularitate vicioasă. De pildă, pentru a genera o experienţă estetică obiectele perceptuale reclamă prezenţa unei intenţii, dar intenţia estetică e înţeleasă ca o dorinţă care vizează un anumit tip de experienţă. Ne întoarcem deci de unde am plecat. Totuşi, cercul vicios nu mai apare dacă privim teoriile despre atitudinea estetică şi teoriile perceptuale ca pe nişte instrumente critice, şi nu ca pe nişte criterii de identitate.

Criticii şi critica de artă

Cine sunt criticii şi cu ce se ocupă ei?

Teoriile despre atitudinea estetică tind să fie ambivalenţe în ce priveşte rolul pe care îl joacă un anumit segment al publicului, şi anume criticii de artă. Critica, în special aşa cum este ea practicată de profesioniştii care scriu sau discută despre unele categorii de creaţii artistice, are o istorie complexă. In Grecia şi Roma antică literatura, artele plastice şi mai ales muzica făceau obiectul atenţiei criticii, în sensul larg al cuvântului: ample eseuri şi comentarii aveau ca subiect arta, iar competiţiile artistice se soldau cu acordarea de premii. Criticii profesionişti care trăiesc din vânzarea textelor proprii şi din activitatea de arbitri şi judecători ai gustului reprezintă totuşi o etapă modernă, care ţine de procesul de extindere a publicului de la cel format din biserică, stat şi patroni ai artelor, la cel care sprijină arta în mod direct, prin vânzarea produselor şi reprezentaţiilor artistice. în acest context, criticii îşi pot câştiga şi ei existenţa punând la dispoziţia celorlalţi opinii

prezumtiv informate, menite să ghideze şi să lumineze publicul în privinţa artei contemporane sau a celei clasice.

Totuşi, critica de artă presupune ceva mai mult decât oferirea unor opinii despre ce e bun şi ce e râu O opinie nu e convingătoare de una singură, deci trebuie sprijinită de argumente, iar acestea presupun existenţa unei teorii a argumentării. în consecinţă, practica criticii de artă devine unul din contextele în care prezenţa teoriei estetice se estompează. Critica serveşte, totodată, unui scop educativ. Un critic nu recomandă sau respinge pur şi simplu anumite creaţii, ci *interpretează* opera. Interpretările sunt menite să explice creaţiile individuale şi să le pună în relaţie cu alte opere de artă, iar în acest proces criticul participă la formarea unui nou corpus artistic, pe care el îl consideră important. în dezbaterile culturale recente, teza existenţei unui canon (a unei creaţii luată drept autoritate sau model cultural) a devenit o idee controversată. Mulţi au impresia că prestigiul operelor care aparţin în primul rând „defuncţilor masculi albi şi europeni" a eliminat din peisajul artistic mai mult decât ar fi trebuit, şi că a avut o influenţă inhibitoare asupra artei contemporane. Oricum ar sta lucrurile, apariţia unui corpus artistic semnificativ şi cu o largă recunoaştere este rezultatul firesc al activităţii critice. Una dintre primele decizii ale criticii este alegerea subiectului despre care urmează să se pronunţe sau să scrie. Pe măsură ce selecţia e validată, unele opere sunt recunoscute ca valoroase, iar altele sunt condamnate la un statut minor. Astfel, critica joacă un rol esenţial în dezvoltarea unei culturi cu identitate proprie. 'Neo-clasicismul literar englez' sau 'arta new-yorkeză' sunt categorii care desemnează stiluri şi opere de artă care au în comun anumite trăsături identificate şi codificate de critici.

Criticii fac şi ei parte din public. La o extremă se află toţi cei care citesc literatură, contemplă arta vizuală sau ascultă piese muzicale în calitate de critici; artiştii înşişi se poartă ca nişte critici atunci când îşi examinează, îşi promovează sau îşi resping propriile creaţii. La cealaltă extremă, ideea de critică presupune un talent special sau o sensibilitate aparte faţă de anumite forme de artă. Critica te transportă dincolo de implicarea obişnuită, şi prin urmare textele critice importante sunt în acelaşi timp şi o expresie a personalităţii autorului. Chiar şi atunci când opiniile acestuia sunt excentrice sau prost orientate, ele rămân interesante şi educative dacă sunt rodul unei implicări emoţionale intense şi al unei

sensibilităţi aparte faţă de opera de artă. Unii critici lasă impresia că spun mai multe despre ei înşişi decât despre obiectul exegezei lor, dar dacă sunt receptivi, simpla calitate de membri ai publicului îi face suficient de interesanţi.

Toate aceste funcţii ale criticii sunt ilustrate de istoria artelor şi de practica artistică a zilelor noastre. Apariţia esteticii în secolul XVIII a însemnat totodată creşterea interesului teoretic faţă de criticii de artă. Când influenţa lor asupra a ceea ce trebuia acceptat şi admirat a început să se resimtă, întrebarea „ce înseamnă un critic de artă bun?" a devenit şi ea o problemă importantă. David Hume ne-a oferit o

descriere a criticului ideal: un astfel de critic ar trebui să aibă o gândire solidă, sentimente delicate, o practică extinsă şi o bază largă de comparaţii. în plus, ar trebui să fie liber de orice prejudecăţi. O 'gândire solidă' se referă la capacitatea de a gândi clar; 'sentimentele delicate' presupun sensibilitatea faţă de nuanţele şi detaliile operei de artă, iar practica impune o activitate continuă de scriere şi interpretare. Analogiile atestă faptul că judecata respectivă se bazează pe o cunoaştere vastă, iar absenţa prejudecăţilor este cea care deosebeşte un critic bun de cei ale căror interese le 'întunecă' judecata. Descrierea lui Hume sugerează o viziune despre criticul de artă în care acesta apare ca un membru ideal al publicului. De cele mai multe ori reacţia publicului nu se va ridica la nivelul standardului propus de Hume: publicul va fi prea leneş, prea puţin informat sau prea părtinitor pentru a putea avea reacţia ideală în faţa oricărei opere de artă. Totuşi, aceşti factori negativi se estompează ori dispar cu timpul, iar reacţiile apropiate de cele ale criticului ideal supravieţuiesc. Astfel, un bun critic de artă îşi va devansa epoca, iar opiniile lui vor fi confirmate cu timpul.
în legătură cu această concepţie privind reacţia publicului şi rolul criticului în apariţia ei trebuie să observăm două lucruri. în primul rând, ea nu pune la îndoială faptul că reacţia respectivă este o experienţă. Operele de artă trebuie judecate în funcţie de efectele lor asupra publicului însă de vreme ce orice public real este inferior celui ideal, e nevoie de timp pentru ca reacţiile publicului ideal să se degajeze din 'zgomotul' reacţiilor imediate. Criticii participă la acest proces de selecţie. în al doilea rând, rolul criticului în evoluţia artei este în esenţă unul pozitiv. Criticii pot să nu fie de acord şi se pot înşela pentru un timp, dar competenţa lor se judecă după alte standarde, şi e cert că ei

sunt deschizători de drumuri în educarea gustului. Dacă criticii au calităţile publicului ideal, atunci judecăţile lor vor fi recunoscute cu timpul; dacă nu, putem învăţa cum să distingem elementele care perturbă aceste judecăţi. Criteriile comerciale pot fi suficient de puternice încât să impună producerea exclusiv a filmelor cu maşini făcute zob şi cu efecte speciale (lucruri care pot întuneca pentru moment judecata criticilor), dar pe măsură ce apar alte mijloace de a face film, coliziunile spectaculoase şi efectele speciale vor avea o importanţă tot mai mică (dacă ele au într-adevăr vreuna), iar filmele bune vor fi recunoscute ca atare.
Legat de această perspectivă asupra criticii de artă, văzută ca expresie a publicului ideal, există însă o problemă mai serioasă, care necesită o justificare suplimentară: dacă oamenilor le plac maşinile făcute zob şi vor continua să le prefere, cine are dreptul să spună că preferinţa lor e greşită sau că trădează un gust inferior? De ce să reziste în timp doar reacţiile unui mic grup de critici elitişti? De ce gustul unei anumite culturi ar trebui să prevaleze asupra gustului alteia? Singurul mod de a răspunde acestor întrebări este întemeierea opiniilor critice pe o teorie estetică mai solidă. Teoria experienţei şi cea a atitudinii estetice au încercat să ne ofere acest sprijin suplimentar: unele reacţii sunt mai bune decât altele pur şi simplu pentru că sunt calitativ diferite. Plăcerea estetică e o plăcere aparte, şi nu una oarecare, sau cel puţin aşa susţin teoriile despre atitudinea estetică pe care tocmai le-am examinat.
O consecinţă a teoriilor despre atitudinea estetică este şi faptul că publicul ideal nu coincide cu acel critic sensibil, raţional, foarte educat şi lipsit de prejudecăţi despre care vorbea Hume. Majoritatea teoriilor despre atitudinea estetică susţin că astfel de critici sunt prea interesaţi de propria lor judecată: ei îşi subordonează reacţiile propriilor argumente şi comparaţii, refuzându-şi astfel experienţe noi. Asta provoacă o anumită ostilitate faţă de critica de artă, vizibilă în multe teorii ale atitudinii estetice. Două tipuri de argumente susţin această ostilitate. în primul rând, criticul despre care vorbeşte Hume are tendinţe conservatoare. Gustul lui se formează printr-o practică îndelungată şi prin analogii, deci orice nouă creaţie este judecată în funcţie de standarde stabilite de creaţii mai vechi. Procesul comparării şi al evaluării este continuu şi dinamic, dar nu se poate schimba decât treptat. Criticii tind să se ataşeze de trecut, în

timp ce teoriile despre atitudinea estetică au apărut o dată cu noile curente din artele plastice, muzică şi literatură, având tendinţa să promoveze avangarda. Criticii par să fie ostili deschiderii pe care o presupune o reacţie simpatetică. Pentru teoreticienii atitudinii estetice, ei par sentenţioşi, elitişti şi autoritari - or, reacţia estetică trebuie să fie personală, populară şi ne-autoritară.
în al doilea rând, publicul ideal imaginat de teoriile atitudinii estetice e dezinteresat într-o măsură mult mai mare decât criticul despre care vorbeşte Hume. Potrivit acestor teorii, reacţia estetică trebuie să fie

imediată, pre-teoretică şi independentă de orice consideraţii practice, inclusiv faţă de statutul profesional al criticului. Din această perspectivă, publicul ideal apare deseori ca un fel de personaj primitiv sau inocent din punct de vedere estetic, ale cărui reacţii nu sunt contaminate de aşteptările culturale sau de judecăţile critice. Această abordare atitudinală a artei admite că reacţiile noastre estetice exprimă ceea ce suntem şi ceea ce ne dorim, dar susţine că ar trebui să ignorăm pe cât posibil toţi aceşti factori. Potrivit acestei teorii, reacţia noastră este pur estetică doar atunci când reuşim să punem între paranteze bagajul nostru cultural. Dar criticii nu fac decât să-şi impună opiniile asupra celorlaţi, şi din acest motiv ei sunt o frână în calea reacţiei estetice. Totodată, o concepţie atitudinală care subestimează critica va transforma arta într-un fenomen irelevant din punct de vedere cultural, de vreme ce toţi indivizii sunt reduşi la o condiţie pre-conceptuală, ca efect al atitudinii lor estetice.
Totuşi, nu toate teoriile atitudinii estetice sunt complet ostile criticii de artă; în mod special cele care se bazează pe noţiunile de percepţie şi obiect perceptual pentru a explica experienţa estetică fac loc mai uşor criticii de artă. Reacţia estetică vizează întotdeauna un aspect perceptiv sau un obiect al percepţiei, însă descrierea modului în care se ajunge la această reacţie trebuie să se sprijine pe instrumente critice. Teoria în sine devine uneori o 'meta-critică' - adică, pe lângă natura şi statutul enunţurilor criticii, ea conţine şi o explicaţie a ceea ce presupune la modul ideal activitatea critică. Această abordare deplasează critica de artă de la condiţia de judecată care formează gustul şi opiniile la un fel de funcţie analitică, de înlăturare a confunziei, şi care tinde să se alieze cu formalismul critic.
Formalismul critic s-a concentrat asupra acelor aspecte ale operei de artă care ţin de structura ei. în pictură şi în artele vizuale el vizează

forma, culoarea, textura şi spaţierea; în arta literară, include probleme ale limbajului şi elemente structurale, cum sunt construcţia intrigii şi a personajelor. In privinţa muzicii, formalismul contestă faptul că ea ar putea imita emoţii sau idei, concentrându-se în schimb asupra altor aspecte, ca armonia, ritmul şi tonalitatea. în virtutea faptului că selectează acele aspecte ale operei de artă care sunt aproape autonome, formalismul critic e compatibil cu majoritatea teoriilor estetice. Criticii sunt nişte ghizi preţioşi în receptarea acestor elemente ale operei, pentru că multora dintre noi ne lipsesc cunoştiinţele formale. In loc să încerce să definească publicul ideal şi apoi să identifice criticii de artă compatibili cu acest model, teoriile formaliste definesc mai întâi obiectul perceptual, considerând apoi aptitudinile critice ca fiind capacitatea cuiva de a se concentra asupra obiectului respectiv. Este o abordare care lasă loc unui anume tip de critică de artă, dar care reduce această activitate la ajutorul dat celorlalţi pentru ca ei să poată sesiza latura estetică a operei de artă (în funcţie de viziunea pe care formalistul o are despre termenul 'estetic'). Mulţi şi-ar dori însă o perspectivă mai vastă asupra criticii de artă, pentru că această activitate pare să însemne mai mult decât îngăduie critica formalistă.

Ce anume ştiu criticii?

Critica de artă include judecăţi despre operă ca întreg sau doar despre unul din aspectele ei -judecăţi care, în virtutea acestui fapt, pretind că sunt adevărate sau false. O problemă foarte importantă pe care o ridică activitatea criticilor este *ce anume ştiu ei.* Ea îmbracă două aspecte. Primul se referă la persoana criticului de artă - ce şi cât ştie el? Cel de-al doilea vizează interpretarea: ce fel de enunţuri sunt afirmaţiile criticii de artă? Sunt ele adevărate sau false - şi dacă sunt adevărate, există oare o singură interpretare generală la care trebuie să se raporteze toate interpretările parţiale? Mă voi referi pe scurt la fiecare din aceste chestiuni.
Se poate spune că primii critici au fost actorii şi interpreţii literaturii şi ai dramaturgiei clasice. RoLul lor era să prezinte publicului anumite creaţii (de pildă, operele lui Homer), într-o perioadă în care se pare că lectura sau vizionarea spectacolelor de teatru era o activitate mai degrabă publică decât privată. întrebarea e dacă asemenea performanţe

interpretative cereau ca artistul să înţeleagă opera şi dacă o interpretare corectă presupunea un anumit nivel de cunoştiinţe. Muzicienii şi actorii pot fi consideraţi primii critici de artă, deoarece pentru a putea juca şi pentru a se adresa publicului lor ei sunt nevoiţi să interpreteze creaţia respectivă. Se poate obiecta, totuşi, că pentru a fi nişte interpreţi convingători nu e nevoie ca ei să înţeleagă conţinutul operei. Asta ne trimite la observaţia generală potrivit căreia criticul de artă poate scoate în evidenţă

calităţile unei opere şi îi poate îndruma pe cititori sau pe spectatori fără să fie el însuşi foarte convins de semnificaţia lucrurilor pe care le explică. Pentru a explica o metaforă sunt necesare anumite abilităţi lingvistice, dar asta nu înseamnă că persoana care are astfel de abilităţi trăieşte personal efectul metaforei. Un critic ne poate da toată îndrumarea de care avem nevoie pentru a înţelege o pictură, fără să aibă neapărat vreo reacţie în faţa ei. Dacă aşa stau lucrurile, atunci critica de artă e o meserie care poate fi învăţată, fără ca ea să presupună cunoaşterea sau înţelegerea naturii estetice a unui obiect. Potrivit modelului clasic, interpretul e posedat de zei sau chiar de personalitatea artistului, şi nu e obligatoriu ca el să înţeleagă mesajul pe care îl transmite prin interpretarea sa.

Acest argument poate fi asociat cu altul, care limitează se pare aria de cunoştiinţe a criticului de artă. O butadă academică spune că aceia care pot, fac, iar cei care nu pot, îi învaţă pe alţii. (Iar cei care nu pot preda ajung decani.) Cunoaşterea cea mai profundă şi mai exactă îi aparţine artistului; criticii care nu sunt ei înşişi artişti n-au nici o autoritate, pentru că ei nu ştiu ce ştie artistul (într-un anumit sens al cuvântului 'a şti'). Potrivit acestui argument, doar un romanicer poate critica în mod pertinent romanele altora, şi doar un pictor poate înţelege pictura. într-un roman de Lawrence Durrell, personajul artist e pălmuit atunci când îşi mărturiseşte intenţia de a scrie o carte de critică (deşi Durrell însuşi a scris o astfel de carte). Ideea ar fi că întotdeauna critica este o activitate secundară, mai puţin importantă. Formulat într-un mod atât de simplist, argumentul nu e foarte convingător; dus până la capăt, el pare să sugereze că nimeni din rândul publicului - cu excepţia altor artişti - nu ar putea înţelege pe deplin o operă de artă, dar în acest caz creaţia însăşi n-ar mai avea nici un rost. Adversitatea dintre artişti şi critici semnalează, totuşi, o ruptură reală în privinţa modului în care e concepută relaţia publicului cu opera de artă. Dacă membrii publicului sunt nişte artişti minori care

re-crează mental opera, atunci nu mai e nevoie de critici. Re-crearea operei constituie şi ea un act artistic, deşi probabil unul de mai mică intensitate, de vreme ce artistul îl realizează pe cel iniţial. Judecata critică, mai ales cea care stabileşte că **o** operă este bună sau proastă, devine o operaţiune externă şi perturbatoare. Dacă se consideră totuşi că publicul percepe opera în mod direct, reacţia lui nu se va distinge de alte tipuri de percepţii sau de alte tipuri de cunoaştere. Criticul este un public extrem de receptiv, iar artistul poate cunoaşte mult mai puţin decât transmite efectiv opera.

Toate acestea ne conduc la a doua problemă pe care am enunţat-o anterior. Aparent, judecăţile criticii de artă sunt ori adevărate, ori false; totuşi, ele pot fi mult mai complexe. „Cerul din acest tablou e albastru" şi „acest roman are zece capitole" sunt judecăţi factuale[20] despre opera de artă, dar în mod normal ele n-ar fi considerate enunţuri critice. Enunţurile criticii merg de la judecăţile estetice la enunţurile interpretative, şi includ propoziţii de tipul „nu poţi avea încredere în povestitor", „zâmbetul Mono *Lisei* este enigmatic" sau ***JAona*** *Lisa* este o capodoperă". Privite ca enunţuri, ele au un statut complex. Am analizat câteva dintre aceste probleme în primul capitol, atunci când am discutat despre conceptele şi limbajul esteticii. Acum trebuie să ne întrebăm dacă enunţurile interpretative ar trebui privite la fel ca enunţurile obişnuite, sau dacă avem nevoie de un alt mod de clasificare a propoziţiilor critice. Dacă ele sunt aidoma propoziţiilor obişnuite, atunci adevărul sau falsitatea lor ar trebui stabilite de regulile evidenţei empirice. Criticii pot furniza această evidenţă, iarpublicul o poate evalua, formulând astfel judecata provizorie de a accepta sau respinge interpretarea respectivă. Acest procedeu face din activitatea critică o problemă de cunoaştere; el reduce dezacordul dintre critici şi artişti la o confruntare între criticii aflaţi în competiţie, deoarece arunci când artistul îşi interpretează opera enunţurile lui sunt similare celorlalte enunţuri ale criticii.

[20] *Judecăţile factuale* sunt propoziţii al căror adevăr (sau fals) poate fi decis prin examinarea directă şi intersubiectiv controlabilă a faptelor la care se referă. In opoziţie cu *ele, judecăţile de valoare* (de exemplu, „Guernica este un tablou mai frumos decât *Mona Lisa")* operează cu termeni axiologici, astfel încât acceptarea lor ca „adevărate" (sau „false") implică o decizie mai mult sau mai puţin subiectivă (n. tr.).

Dificultatea pe care o întâmpină această manieră de a trata interpretările criticii ca pe nişte enunţuri obişnuite, aplicându-le regulile curente ale cunoaşterii empirice, ţine de faptul că între operele de artă se numără şi obiecte inexistente (de pildă, personaje şi scene imaginare) sau simple percepţii imediate, nesusţinute de vreun lucru real (cazul muzicii pure sau al picturii nefigurative). Dacă ficţiunile nu există, atunci reacţiile noastre faţă de ele sunt cel puţin bizare: de ce ne-ar păsa de personaje

inexistente? Un critic nu ne poate vorbi decât cel mult despre propriile trăiri, de vreme ce oamenii şi fiinţele inexistente nu pot avea trăsături psihologice sau emoţionale. Dacă operele de artă presupun într-adevăr existenţa unor obiecte reale, din punctul de vedere al interpretării nu acestea sunt cele mai importante. Dacă obiectul disputei este o trăsătură a operei care ţine de modul în care este privită, sau un obiect perceptual care se limitează doar la percepţia individuală, atunci fiecare interpretare va depinde de cel care receptează. Prin urmare, interpretările criticii pot fi considerate nişte simple recomandări sau simple enunţuri despre efectele pe care le are opera. Din punct de vedere estetic, ceea ce contează este relevanţa sau acurateţea lor în raport cu opera, şi nu adevărul sau falsitatea lor (chiar dacă pot fi adevărate sau false). La limită, se poate spune că enunţurile interpretative nu sunt nimic altceva decât nişte expresii de aprobare sau dezaprobare, nişte formule ceva mai complexe de a spune că unei anumite persoane îi place sau îi displace o operă de artă, sau doar o trăsătură a ei. Privite în această lumină, enunţurile interpretative sunt doar nişte modalităţi concurente de a aborda o operă de artă, şi pe bună dreptate artistul se aşteaptă ca varianta lui să aibă prioritate. Totuşi, 'autoritatea creatorului' nu poate fi niciodată absolută, de vreme ce publicul e întotdeauna liber să prefere propria viziune, care nu e neapărat una opusă.

Intenţionaliştii (cei care susţin prioritatea intenţiilor artistului în interpretarea operei de artă) spun că au ales această cale pentru a da o anumită autoritate interpretării lor, iar anti-intenţionaliştii susţin că ei lasă loc oricărei interpretări critice. E o împărţire înşelătoare: poţi să accepţi ideea că intenţiile artistului sunt decisive, şi totuşi să negi faptul că enunţurile interpretative sunt adevărate sau false. Ideea relevanţei intenţiilor artistului nu e decât o altă modalitate de a legitima propria reacţie. Sau, poţi considera intenţiile artistului drept o privire alternativă asupra operei şi să susţii în continuare că enunţurile interpretative sunt

adevărate sau false, în funcţie de alte tipuri de evidenţe. în realitate, problema este dacă interpretările sunt enunţuri care au nevoie de dovezi - şi, dacă da, cum ar trebui să fie acestea. Răspunsul depinde de relaţia publicului cu opera de artă. Dacă publicul se descurcă de unul singur, iar opinia fiecăruia dintre noi are prioritate în faţa opiniei criticului, atunci se pune întrebarea dacă există sau nu un public ideal, şi, dacă da, cum ar trebui el să arate? Revenim astfel la criticul ideal despre care vorbea Hume. Dar dacă opera are prioritate, iar publicul trebuie s-o perceapă într-un anumit mod, ajungem la un alt tip de relaţie cu publicul. Artistul ar avea autoritate nu în postura de critic, ci în aceea de factor declanşator al experienţei estetice. Criticul (în cazul în care avem cât de cât nevoie de el) nu e decât o persoană care lămureşte confuziile şi subliniază anumite aspecte ale operei, astfel încât publicul să se apropie cât mai mult de o experienţă estetică adecvată. Prin extensie, putem spune că nimic nu interzice ca aceeaşi operă să declanşeze mai multe experienţe estetice, astfel încât să nu fie corectă doar o singură interpretare. Orice experienţă care întruneşte condiţiile receptării estetice va fi la fel de bună ca oricare alta.

Cele două versiuni asupra enunţurilor interpretative ar putea să nu fie atât de exclusiviste pe cât lasă să se înţeleagă această analiză. Interpretarea este o activitate complexă, care serveşte mai multor scopuri. în funcţie de intenţiile exegeţilor, pot fi valabile mai multe tipuri de interpretare, deşi impresia criticilor că între ei ar exista dezacorduri reale pare la rândul său cât se poate de justificată. Mai multe interpretări pot fi interesante, informative şi chiar acceptabile, deşi, privite enunţ cu enunţ, fiecare dintre ele este incompatibilă cu alte interpretări la fel de interesante, de educative şi de acceptabile. Ar fi o greşeală să respingem enunţurile criticii de artă ca pur subiective, când de fapt ele trebuie luate în serios. Criticii însă nu trebuie luaţi niciodată *prea* în serios! O modalitate de a stabili adevărul în fiecare caz în parte este să vedem care era relaţia dintre public şi opera de artă la momentul respectiv.

Hermeneutica

Dacă dorim să luăm în calcul ambele aspecte ale interpretării, filosofia contemporană ne propune o soluţie interesantă. Ea se numeşte hermeneutică şi îşi are originea în principiile interpretării biblice, aşa

cum a debutat ea ca activitate de sine stătătoare în secolul XVIII. Hermeneutica admite că relaţia dintre public şi operă presupune un inevitabil cerc vicios: publicul reacţionează în faţa unui anumit lucru interpretându-1 (deci relaţia sa cu opera e determinată chiar de operă), iar arta există în

adevăratul sens al cuvântului doar atunci când e interpretată, ceea ce înseamnă că opera e dependentă de public. O operă este doar ceea ce spune publicul că este, fiind definită de percepţiile acestuia, iar percepţiile sunt determinate de operă.
Totuşi, în loc să vadă în această interdependenţă un cerc vicios, hermeneutica o consideră baza oricărei interpretări. Principiile interpretării se nasc atât din conştiinţa subiectivităţii percepţiei, cât şi din cea a obiectivitătii operei de artă. Mai mult, atât publicul, cât şi opera se schimbă continuu, deoarece întâlnirea lor se produce într-un anumit moment istoric. Chiar dacă vrei să abordezi opera în propriul ei context, atitudinile şi percepţiile publicului vor fi determinate de un altul, şi astfel cercul interpretativ devine în acelaşi timp un cerc istoric. Trecutul e transportat în prezent, iar prezentul trebuie să rămână în contact cu trecutul. O interpretare care ignoră fie istoricitatea operei, fie istoria interpretării nu va reuşi să păstreze contactul cu opera, dar interpretarea care nu-şi recunoaşte propria istoricitate este la fel de greşită. Dacă luăm ca exemplu studiile biblice, asta înseamnă că atât Isus ca personaj istoric, aşa cum apărea el discipolilor săi, cât şi un Isus contemporan, transformat eventual într-un bărbat modern, ar fi la fel de imposibili: textul ni-i piezintă pe amândoi şi pe nici unul.
Extinsă la estetică, hermeneutica susţine că interpretarea nu presupune nici enunţuri anistorice supuse unei logici eterne, dar nici relativismul subiectivist care ignoră istoria producerii operei. Rămâne valabilă întrebarea dacă această lăudabilă încercare de a păstra atât istoria, cat şi adevărul este logic compatibilă cu practica interpretării. E mult mai uşor să propui această relaţie ca ideal, decât să găseşti 6 cale de-a o pune în practică. în cele din urmă, s-ar putea să constatăm că ea nu e decât o foarte interesantă alternativă la ideea criticului ideal lansată de îiume, care stabilea că anumite interpretări sunt interpretări standard.

Concluzii

Criticii de artă sunt o categorie a publicului deosebit de importantă. Ei ne pun la dispoziţie atât comentarii interpretative, cât şi comentarii evaluative ale unei opere, ajutându-ne s-o plasăm în raport cu alte creaţii. Criticii pot fi consideraţi publicul ideal, ale cărui însuşiri pot fi studiate independent de judecăţile pe care le formulează şi ale cărui opinii superioare vor apărea şi se vor impune o dată cu trecerea timpului. Totuşi, ca public ideal criticii pot părea prea conservatori şi prea restrictivi pentru a reacţiona convingător în faţa unei noi opere de artă.
Teoriile atitudineii estetice tind să fie ostile criticii de artă, pe care o consideră prea centrată pe sine, prea savantă şi prea distantă pentru o reacţie estetică adecvată. în plus, între critici şi artişti există o îndelungată relaţie antagonică. Artiştii devin critici atunci când îşi comentează propria operă, iar unii teoreticieni sunt tentaţi să recunoască doar autoritatea critică a artiştilor. Teoriile perceptualiste şi cele ale atitudinii estetice le rezervă criticilor un rol limitat, de călăuze în procesul înţelegerii operei, fără să le dea prioritate în formularea judecăţilor estetice.
Deseori interpretările critice se comportă la fel ca alte propoziţii adevărate sau false, însă natura intenţională şi subiectivă a judecăţilor estetice pune unele probleme privind statutul acestor interpretări. Caracterul ficţional al majorităţii artelor, şi în special al literaturii, ridică şi el probleme speciale privind interpretarea şi statutul propoziţiilor interpretative. Acestea nu sunt factuale în sensul în care spunem că sunt factuale judecăţile despre obiectele fizice sau cele ideale. De multe ori pare mai corect să descriem judecăţile critice ca 'adecvate' sau 'edificatoare', şi nu ca 'adevărate' sau 'false'. Şi totuşi, criticii se comportă ca şi cum între ei ar exista dezacorduri reale. Hermeneutica recunoaşte complexitatea relaţiei dintre criticul de artă, public şi operă, precum şi importanţa caracterului istoric al operei sau al publicului. Ea încearcă să lărgească aria acestui cerc descris de critica de artă, afirmând că opera îşi exercită efectul asupra publicului, iar reacţia publicului configurează opera în funcţie de propria perspectivă. S-ar zice că avem de-a face cu un 'cerc informativ', şi nu cu unul vicios.
Criticii sunt atât membri ai publicului, cât şi co-autori ai 'lumii artei'. Cele mai multe complicaţii care însoţesc în teoria estetică problema criticii de artă au apărut deoarece criticul e nevoit să reprezinte publicul,

ca membru ideal al acestuia, şi în acelaşi timp să fie autorul unui text oarecare. Astfel, suntem nevoiţi

să interpretăm nu doar opera de artă, ci şi scrierile criticului respectiv. Ca membri ai publicului, ne aflăm în dificila postură de a fi la rândul nostru critici (deoarece interpretăm, facem alegeri şi judecăţi), fiind în acelaşi timp publicul ultim, pe care atât artistul, cât şi criticul îl are în minte atunci când lucrează.

Instituţiile şi rolul publicului *Lumea artei*

Am avut deseori prilejul să vorbim despre lumea artei şi despre influenţa culturii asupra limbajului nostru estetic şi asupra producerii obiectelor estetice. Aşa cum am văzut în prima secţiune a acestui capitol, estetica modernă a fost dominată de diverse tipuri de autonomie estetică. O critică susţinută a premiselor esteticii moderne i-a făcut pe mulţi să tragă concluzia că însăşi teoria e îndoielnică. Deşi majoritatea conceptelor moderniste sunt încă în uz şi au relevanţă în situaţii particulare, o astfel de teorie estetică foarte cuprinzătoare pare demodată. Totuşi, a apărut o nouă perspectivă, bazată pe conceptul de 'lume a artei'.

Pentru a reformula obiectul esteticii, teoriile ultimilor ani şi-au îndreptat atenţia spre conceptul de lume a artei. Utilizarea curentă a acestui termen are două surse. Prima este efectul direct al intervenţiei factorului economic şi al patronajului artistic în lumea contemporană: romanele de succes şi tablourile cele mai valoroase cer preţuri mari. Cei cărora creaţia artistică le este accesibilă financiar, şi care sunt totodată interesaţi de promovarea ei joacă un rol important în formarea ofertei, creând oportunităţi estetice. Cealaltă sursă o reprezintă teoria estetică. După atacurile la adresa esteticii tradiţionale, cei pregătiţi să adopte o viziune mai largă asupra acestui domeniu au început să manifeste un nou interes pentru teorie. în locul izolării şi autonomiei postulate de majoritatea esteticilor moderne, teoriile contemporane care iau în discuţie lumea artei privesc estetica şi arta ca fiind produsul unor vaste relaţii culturale, condiţionate istoric.

Să analizăm acum ce înseamnă propriu-zis 'lumea artei'. într-un anume sens, ea reprezintă publicul obiectelor estetice. Nu există un

singur public, iar arta nu e definită de o singură cultură. Oriunde se produce artă, ea este legată de un public, iar combinaţia dintre artă şi public defineşte lumea artei şi cultura (aceasta din urmă fiind mai cuprinzătoare decât lumea artei, însă dependentă de ea). Cultura e suficient de vastă ca să includă şi glumele care îi fac pe oameni să râdă, şi visele care le exprimă dorinţele cele mai adânci. Multe din lucrurile pe care le considerăm de la sine înţelese reprezintă, de fapt, o parte a culturii noastre. Istoria şi antropologia ne arată că lucrurile ar fi putut fi diferite. De pildă, iubirea romantică - ideea că o căsătorie ar trebui să aibă loc între doi îndrăgostiţi - a apărut târziu în lumea occidentală. în secolul XII, amorul curtean însemna exact opusul -iubirea şi căsătoria erau antitetice. Căsătoria poate avea funcţii foarte diferite în culturi diferite. Literatura, muzica, pictura şi alte forme de artă determină aşteptările noastre, şi în acelaşi timp sunt influenţate de ele. Trubadurul care cântă despre dragoste reacţionează la o nouă idee, contribuind totodată la răspândirea ei. Cum trebuie să înţelegem această interacţiune între lumea artei ş.i obiectele ei?

înainte de toate, trebuie să observăm că multe din prezumţiile esteticii moderne au început să fie puse la îndoială, iar supoziţia care sprijină ideea de public ideal nu e şi cea mai lipsită de importanţă. Chiar admiţând marea varietate de gusturi ale publicului şi diferenţele generate de vârstă şi de cultura naţională, am presupus că toată lumea poate - şi la modul ideal, chiar trebuie - să adopte un singur mod de a trata arta. Diferenţele dintre abordările noastre pot fi depăşite cu ajutorul imaginaţiei. Un cititor tânăr şi optimist poate avea oaTecari dificultăţi în receptarea tragediei clasice, dar cu puţin efort oricine poate intra în lumea operei de artă şi poate adopta atitudinea necesară pentru a o aprecia estetic. Sau cel puţin aşa am vrea să credem.

Dar dacă unele partizanâte sunt atât de adânc înrădăcinate încât ajung să controleze atitudinea noastră faţă de artă? Printre candidaţii la statutul de criterii fundamentale se numără sexul, rasa şi etnia, alături de convingerile religioase. Aici trebuie să fim extrem de atenţi. Nimeni nu vrea să spună prin asta că bărbaţii nu pot citi literatura scrisă de femei, sau că pictura afro-americană nu poate oferi nici o plăcere estetică publicului asiatic, dar simpla prezumţie de universalitate a farmecului estetic nu poate fi acceptată în mod necritic. Ideile apar într-un anumit context, şi nici o percepţie nu e total obiectivă şi neinfluenţată de factori

externi. Asta nu reduce percepţia la un haos de impresii subiective, ci doar sugerează că ideile noastre nu sunt simple reflexii ale lumii exterioare într-o oglindă perfectă. Dacă ideile noastre nu sunt izolate şi nu sunt universal acceptate, trebuie să ne punem întrebarea care sunt factorii care le-au generat. Observaţiile despre etnie, cultură şi împărţirea pe sexe trebuie plasate în acest context.
O altă premisă fundamentală a esteticii moderne este aceea că artiştii sunt persoane care produc opere de artă, iar publicul este o colectivitate de indivizi care reacţionează separat în faţa acestor producţii. Pornim de la creaţia şi reacţia individuală, şi căutăm trăsăturile comune. Analizând relaţia artistului cu publicul şi cu opera de artă, am văzut că această premisă ridică unele probleme, deoarece există creaţii care nu aparţin unui singur artist. Acelaşi lucru e valabil şi pentru public. Poate ar trebui să ne gândim la public nu ca la o grupare de indivizi, ci ca la o instituţie care creează atât opera, cât şi pe cel care reacţionează estetic în faţa ei. Teoriile care încearcă să explice diversitatea factorilor care influenţează reacţiile noastre faţă de artă şi faţă de obiectele estetice apelează la ideea de instituţie şi la cea de practici comune.
Teoriile instituţionale ale artei

i

Lumea artei cuprinde mai multe tipuri de instituţii, printre care se numără muzeele şi galeriile de artă, spaţiile publice şi clădirile, librăriile şi universităţile, sălile de concerte, cluburile, cinematografele şi teatrele. Instituţiile sunt într-o permanentă schimbare. Ele includ acum şi CD-urile sau casetele video. Modul în care privim şi ascultăm e determinat, în parte de instituţii. în comparaţie cu filmul sau teatrul, casetele video reclamă un alt mod de a privi. Gândiţi-vă la diferenţa dintre a sta într-o mulţime anonimă într-o sală întunecoasă de teatru, şi a sta în faţa unui ecran mic, împreună cu oameni pe care îi cunoşti. Oricine a văzut un film atât pe marele ecran, într-un cinematograf, cât şi pe o casetă video ştie care este diferenţa: imaginile corespund unui format diferit (pătrat, spre deosebire de unul rectangular), şi aceleaşi imagini vor lăsa impresii diferite. Diferenţele nu ţin însă doar de aceste aparenţe, ci şi de tipul de public care e disponibil. Diferenţa între amatorul de cinema şi amatorul de video e relativ minoră, pe când cea dintre un bărbat şi o femeie, sau dintre reprezentatul unei culturi şi o persoană din afara ei este cu mult

mai mare. Până la un punct, aceste deosebiri vor genera o percepţie diferită - nu numai că fiecare dintre noi vede imagini diferite, ci chiar aparţine unor lumi instituţionale diferite.
Din punct de vedere estetic, relevante sunt acele diferenţe care conduc la apariţia unor lumi artistice diferite, sau cele care determină modul în care ne integrăm într-un anumit public. în esenţă, ambele ţin de un anume tip de oportunitate instituţională. Ştim că unele limbaje naturale au capacitatea de a crea efectiv, prin însuşi actul rostirii, ceea ce enunţă. Dacă cineva strigă „Foc!", face un lucru şi spune un altul (emite un avertisment şi în acelaşi timp afirmă că există un foc). Un exemplu standard în ce priveşte rostirea şi înfăptuirea simultană poate fi exclamaţia „out!", sau anunţarea căsătoriei de către preot: ceea ce se rosteşte coincide cu ceea ce se înfăptuieşte, iar un astfel de limbaj se numeşte 'limbaj performativ'. Instituţiile pot juca şi ele un asemenea rol. Ceea ce îi permite preotului să pronunţe căsătoria este însăşi condiţia lui de preot, precum şi faptul că o instituţie, adică biserica, va ratifica această decizie; altfel, ea nu are loc. S-a spus deseori că un fenomen similar se produce atunci când cineva din lumea artei ratifică un obiect ca fiind 'estetic', transformându-1 astfel într-un candidat la evaluarea estetică.
Nu de aceeaşi apreciere se bucură însă ideea că un fenomen similar s-ar petrece şi în cazul publicului. Cineva care merge la un cinematograf sau la un muzeu e plasat într-o anumită relaţie de către instituţia care a produs filmul sau care expune tabloul. Arunci când aleg un roman şi îl citesc, dacă fac acest lucru astfel încât să institui o relaţie estetică cu obiectul lecturii mele, opera al cărei public sunt mă transformă într-un anumit tip de cititor. Situaţia seamănă mai degrabă cu condiţia de cetăţean sau cu

cea de soţ: nu încetezi să fii ceea ce ai fost înainte, dar eşti pus într-o relaţie nouă, pe care mulţi artişti, din diverse zone ale artei, o înţeleg şi o speculează. Când Samuel Beckett a scris un roman despre conştiinţa existenţială, el s-a jucat în acelaşi timp cu conştiinţa existenţială a cititorului. Când arta perfonnativă vizează în mod expres un anumit public, acesta, chiar dacă se opune, va deveni o parte din spectacol. Astfel de cazuri extreme ne semnalează doar câte posibilităţi există în privinţa relaţiei dintre public şi opera de artă.
Instituţiile creează, totodată, un alt tip de limbaj. Imperativele nu sunt folosite doar pentru a da indicaţii în mod individual, ci stabilesc şi reguli.
Formularea regulilor care însoţesc anumite practici şi impunerea lor reclamă ca persoana în cauză să aibă autoritatea de a da ordine sau comenzi, şi că alte persoane să fie dispuse să asculte şi să se supună: un comandant care nu e ascultat va eşua în toate actele sale lingvistice. Spunem despre un asemenea act lingvistic particular că a eşuat, chiar dacă scopul lui a fost cât se poate de clar. La fel, nu poţi juca în mod corect un joc fără să-i respecţi regulile; în orice alte variante, el va degenera, deoarece regulile acţionează ca nişte imperative asupra jucătorilor, nevoiţi să se conformeze. Acelaşi lucru e valabil şi pentru instituţiile care alcătuiesc lumea artei. Dacă publicul nu va respecta regulile stabilite de artist prin intermediul operei sale, atunci atât opera, cât şi publicul vor cădea pradă haosului. Capacitatea de a respecta funcţiile imperativ[0] ţine în egală măsură de efectul puterii instituţionale şi de limbajul performativ prin care instituţiile fac posibilă stabilirea regulilor.
O consecinţă a acestei trăsături proprii instituţiilor este faptul că unele dintre ele sunt accesibile doar anumitor persoane. Doar bărbaţii pot fi soţi (deşi nu toate cuplurile căsătorite presupun în mod necesar prezenţa ambelor sexe). S-ar putea deci ca anumite relaţii estetice să fie la rândul lor condiţionate de apartenenţa sexuală sau culturală a celui care este legat instituţional de opera respectivă. în alte instituţii te poţi integ«a voluntar, sau prin educaţie şi iniţiere. în multe culturi arhaice şi tradiţionale, iniţierea juca un rol fundamental în transformarea unui adolescent într-un bărbat, membru al comunităţii. Religia baptistă ne oferă un exemplu similar. Dacă lumea artei e privită ca instituţie, ea trebuie înţeleasă ca alcătuind un public şi ca fiind aptă să transforme un lucru oarecare într-un obiect estetic sau într-o operă de artă.
Pentru ca aceste atribuţii instituţionale să se realizeze efectiv, identitatea instituţională trebuie să fie suficient de bine definită pentru a face posibile actele performative şi imperative. E greu să creezi instituţii noi - ele trebuie să se dezvolte astfel încât să-şi dovedească eficienţa. Şi în cazul activităţii instituţionale pe care o presupune lumea artei apare o dilemă de tipul 'oul sau găina'. Arta e produsul unei lumi artistice, care prin activitatea sa interpretativă face să existe atât publicul, cât şi opera. Dar la rândul ei lumea artei este creată de public şi de artiştii care au avut succes. Cine a fost primul? Nu putem da nici un răspuns, pentru că avem de-a face cu un proces emergent, şi nu cu unul controlat sau secvenţial. Atât instituţiile pe care le creează lumea artei, cât şi artele

frumoase cu care suntem familiarizaţi apar în urma unor situaţii mult mai puţin clar definite. Diferenţa dintre obiectele de cult şi creaţiile artistice, de pildă, şterge linia care separă arta de religie. Biserica medievală era în acelaşi timp instituţia religioasă care făcea posibilă practica sacramentală, dar şi instituţia prin care se năştea lumea artei şi, implicit, arta modernă.
Din aceste consideraţii reiese că instituţiile care alcătuiesc lumea artei nu sunt atemporale. Ele apar în anumite contexte, dar în acelaşi timp pot să-şi piardă capacitatea de a funcţiona. în primul rând, activităţile performative comportă anumite riscuri. Dacă un arbitru ia sistematic decizii greşite, el va pierde acest statut, iar dacă sarcina arbitrării se dovedeşte prea dificilă, jocul în sine şi-1 va pierde la rândul lui. Directorii de muzeu şi criticii de artă îşi asumă riscuri asemănătoare. Deoarece una dintre funcţiile lumii artei este să ofere publicului un anumit statut, atunci când publicul nu se va mai conforma lumii artei instituţia îşi va pierde capacitatea de a funcţiona. Funcţiile ei performative depind de capacitatea de a nu fi nici prea redundantă, nici în prea mare devans faţă de publicul pe care îl creează. Similar, imperativele depind la rândul lor de o relaţie reciprocă, care instituie şi totodată duce la îndeplinire comenzile respective. înveţi rapid care sunt riscurile atunci când formulezi imperative pe care nimeni nu e dispus să le urmeze.
Primele versiuni ale teoriilor instituţionale au întâmpinat unele dificultăţi, deoarece propuneau o lume a artei atât de vastă şi de cuprinzătoare încât părea capabilă să asimileze orice. Ideea subiacentă era aceea că lumea artei oferă doar „candidaţi la apreciere estetică". în acest sens limitat, teoria

instituţională nu poate eşua, deşi în realitate se poate întâmpla ca nimeni să nu aprecieze oferta artistică. Termenul 'operă de artă' trebuie înţeles doar în sens descriptiv, nu şi evaluativ. Această distincţie este însă artificială şi greu de susţinut; ea p«re să conducă la o explozie de opere de artă care nu interesează pe nimeni. Dacă lumea artei devine prea vastă, ea nu mai poate face nimic, pentru că îi lipseşte autoritatea instituţională necesară pentru a. forma un public sau pentru a crea un context performativ. Când nimeni nu apreciază un obiect ca fiind o operă de artă, nu se mai stabileşte nici un imperativ şi astfel nu mai poate avea loc nici o activitate instituţională.
în adelaşi timp, teoriile instituţionale au tendinţa de a fi prea restrictive, deoarece depind de calitatea de artefact a operei de artă: arta trebuie

să existe ca obiect. Istoria esteticii moderne pune însă emoţia estetică pe seama publicului, şi nu neapărat a artefactelor. Privite ca posibile noi definiţii ale 'operei de artă', teoriile instituţionale au avut deci un succes limitat. Ele au extins viziunea noastră astfel încât să includă atât proprietăţile relaţionale, cât şi trăsăturile obiective ale operei de artă, însă au rămas fidele concepţiilor esenţialiste, care nu s-au bucurat de prea mult sprijin în istoria practicii artistice. Aceste teorii trec mult prea repede şi cu prea mare uşurinţă de la tipul de acte performative şi de imperative artistice generate de instituţii, la o lume a artei care pare nebuloasă şi prost definită.
Totuşi, în ultima vreme ideea rolului instituţiilor a fost extinsă pentru a putea include şi alte activităţi culturale. într-un sens larg, se poate spune că aceste instituţii oferă conceptelor estetice fundamentale o semnificaţie aparte în cadrul culturii, furnizând totodată şi un mod de a transcende culturile particulare. De pildă, într-o cultură se poate naşte treptat o nouă formă de artă - să zicem, filmul. Pentru a-şi forma un anumit public şi pentru a face posibilă însăşi producţia cinematografică, el va depinde de un complex de factori în care intră criticii, studiourile, actorii şi sistemul de distribuţie. De vreme ce se naşte în interiorul unei culturi, filmul presupune şi un anumit mod de a privi opera de artă, în care intervin criteriile sexuale şi anumite limite psihologice - reacţia noastră la violenţă, de pildă, şi modul în care ne suprimăm propria individualitate atunci când contemplăm un anumit obiect din afara ei. Termenii uzuali din teoria filmului (cum ar fi cel de 'cadru fix') îşi extrag sensul din activitatea instituţională complexă a publicului, producătorilor şi criticilor. încercarea de a transfera asupra teatrului grec un concept teoretic propriu filmului contemporan n-ar avea decât un efect îndoielnic, în lumea filmului însă multe concepte au într-adevăr sens. Publicul reacţionează aşa cum prezice teoria, fiindcă publicul de film este rodul aceloraşi instituţii care au definit termenii relaţiei.
Totodată, conştientizarea acestei activităţi instituţionale ne permite să participăm la alte activităţi similare, care nu ţin de cultura noastră sau care îi aparţin doar într-un sens limitat. Când asişti la un meci de fotbal, înveţi regulile elementare de care ai nevoie ca să poţi evalua ce se întâmplă pe teren. Nu e nevoie să fi jucat vreodată fotbal sau să fi crescut bătând mingea ca să poţi aprecia jocul şi să faci parte din rândul publicul lui. La fel, instituţiile care alcătuiesc lumea artei ne permit să asimilăm practicile

instituţionale suficient de bine pentru a pătrunde în această lume, aşa cum se constituie ea într-o anumită cultură. Instituţiile care nu mai există pot avea în continuare o existenţă virtuală, atât timp cât publicul poate reconsitui condiţiile pe care le impune opera.
O astfel de teorie instituţională este evident limitată. Nu poate fi negat faptul că există o diferenţa între a aparţine unei instituţii culturale creative, şi a aparţine unei instituţii prezente doar la modul virtual. Putem schimba doar ceea ce suntem *în* stare să vedem; nu ne putem întoarce pur şi simplu la teatrul grec sau la cel elisabetan, şi nu le putem recepta aşa cum ar fi fost ele receptate de cineva pentru care respectiva lume a artei ar fi continuat să existe. Instituţiile lumii artei sunt imperialiste: ele domină vechile forme artistice, tot aşa cum operele de artă asimilează creaţiile anterioare şi le deturnează spre scopuri noi. Chiar dacă are aceeaşi schemă de paisprezece versuri, un sonet contemporan diferă ca formă de un sonet elisabetan, pentru că sonetele de astăzi trebuie validate de un public şi de o lume a artei cu practici instituţionale diferite. Cu toate astea, e bine să fim conştienţi de posibilităţile pe care le au şi alte practici artistice, chiar dacă nu le putem asimila decât într-o manieră incompletă.
Caracterul prea vag al teoriilor instituţionale rămâne însă o deficienţă mai gravă. Să vorbeşti despre lumea artei, chiar dacă admiţi că numai unele creaţii vor fi recunoscute ca instituţii ale acestei lumi,

înseamnă să dai un nume lucrurilor pe care încerci să le înţelegi. Or, un nume nu e totuna cu o teorie corectă. Analogiile cu limbajul performativ şi cu cel imperativ rămân simple comparaţii. Instituţiile culturale nu sunt la fel de bine definite precum cele construite în mod artificial. In anumite situaţii, acest fapt poate să le confere mai multă forţă, dar în acelaşi timp le face suspecte din punct de vedere teoretic. Chiar dacă ele dau un sens termenilor teoretici, acest sens va fi de două ori mai vag. Conceptele cu care operează teoriile instituţionale depind de nişte instituţii nedefinite şi de utilizări nedefinite în cadrul acestor instituţii. în teoria filmului, un termen precum 'cadru fix' devine cu uşurinţă un 'termen umbrelă' pentru tot felul de speculaţii psihologice; doar cei care-1 folosesc ştiu ce înseamnă, şi asta doar dacă sunt dispuşi să-1 utilizeze. Termenii teoretici de acest tip tind să se auto-definească: doar un anumit grup îi poate folosi, iar grupul e definit tocmai de utilizarea termenilor respectivi! Putem învăţa foarte multe urmărind cu atenţie instituţiile care compun

lumea artei, dar nu e deloc limpede dacă ştim cu precizie la ce se referă termenii 'instituţie' şi iume a artei'.

Concluzii

Lumea artei este o zonă complexă, care ţine întotdeauna de o cultură mai vastă. Totuşi, în multe privinţe ea defineşte cultura însăşi, deoarece îi include nu doar pe artişti, ci şi pe cei care sprijină şi promovează arta, alături de publicul care reacţionează la artă şi la promotorii ei. Existenţa acestei 'lumi a artei' oferă o alternativă la teoriile bazate pe noţiunile de public ideal şi de percepţie estetică individuală. Lumea artei este efectul instituţiilor a căror activitate poate fi explicată prin analogie cu limbajul performativ. Unele limbaje instituie efectiv ceea ce enunţă; la fel, prin activitatea lor, instituţiile lumii artei crează publicul şi obiectele estetice. Totuşi, o astfel de activitate nu e lipsită de restricţii. Instituţiile trebuie să aibă autoritate, iar aceasta se formează de obicei în interiorul unei culturi. E obligatoriu ca instituţiile să poată stabili reguli cu ajutorul imperativelor la care apelează, şi prin urmare cei care aparţin lumii artei sunt definiţi de însăşi supunerea faţă de normele instituţionale. încercările de a orienta discuţia despre lumea artei şi instituţiile ei spre obţinerea de definiţii sunt în acelaşi timp prea largi şi prea restrictive: pe de-o parte tind să includă prea multe, iar pe de alta limitează opera la condiţia de artefact, într-un context în care arta însăşi contestă această restricţie. Totuşi, instituţiile pot explica relaţia dintre artă şi cultură de vreme ce ele configurează creaţia, iar aceasta modifică la rândul ei instituţiile specifice lumii artei. Conceptul de lume a artei ne oferă însă o anumită adâncime istorică; el ne ajută să explicăm de ce unele formule artistice sunt eficiente într-un anumit moment şi nu în altul, având în vedere că nu în toate epocile istorice pot să apară instituţiile necesare. în plus, el ne indică o modalitate prin care, integrându-ne cu ajutorul imaginaţiei în instituţii culturale diferite de ale noastre (adică jucând un alt joc, cu reguli diferite), putem asimila formule artistice care nu aparţin culturii noastre Astfel, conceptele de iume a artei' şi 'instituţie performativă' favorizează un alt tip de teorie estetică, diferită de cea care a dominat estetica modernă.

Referinţe şi sugestii de lectură Atitudinea publicului

Intenţionalitatea

Discuţia despre intenţionalitate reflectă aici influenţa filosofiei lui Edmund Husserl,.aşa cum a fost ea promovată în estetică de către Mikel Dufrenne, în *Fenomenologia experienţei estetice* (Bucureşti: Editura Meridiane, 1976, traducere de Dumitru Matei) şi de către Roman Ingarden în *Literary- Work ofArt* (Evanston, IL: Nothwestern University Press, 1973); vezi mai ales Ingarden, §§20-24.

Estetica participativă

în majoritatea operelor de artă clasice şi medievale, estetica participativă apare ca de la sine înţeleasă. Vezi Umberto Eco, *Artă şi frumos în Evul Mediu* (Bucureşti: Editura Meridiane, 1999, traducere de Cezar Radu), în special capitolul 8. Pentru dezbaterile asupra lecturii, vezi Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market* (New York: Columbia University Press, 1994), pp. 89-108.

Autonomia estetică

Teoriile atitudinii estetice s-au bucurat de o largă susţinere în secolele XIX şi XX. Apariţia lor a fost reconstituită de Jerome Stolnitz, în „Of the Origins of' Aesthetic Disinteresness", *Journal ofAesthetics and Art Criticism* 20 (1961): 131-143. O versiune tipic contemporană a acestei teorii este cartea lui Virgil Aldrich, *Philosophy of Art* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hali, 1963), dar ar putea fi citate multe alte exemple. Conceptul de 'dezinteresare' îşi are originea în *Critica facultăţii de judecare* a lui Kant, dar în general el este acceptat şi înţeles în mod diferit. Teoria distanţei a lui Edward Bullough se regăseşte în studiul

„Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principie", în *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87-118, frecvent antologat. Exemplul 'raţă-iepure' a fost folosit de Wittgenstein, dar între timp el a fost sensibil modificat - vezi Norwood Russell Hanson, *Patterns of Discovery* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958). în ce priveşte relevanţa lui estetică, vezi cartea lui Ben Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (Albany, NY: State University of New York Press, 1991). Două comentarii excelente asupra filosofiei lui Wittgenstein aşa cum se aplică ea în estetică pot fi găsite în cele două cărţi ale lui G.L. Hagberg, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Corneli University Press, 1994) şi *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory* (Ithaca: Corneli University Press, 1995). Hagberg susţine că relevanţa operei lui Wittgenstein pentru estetică nu se limitează la argumentele anti-esenţialiste pe care el le-a sugerat sau la receptarea desenelor iluzioniste. O abordare mai tradiţionalistă a obiectelor estetice ca obiecte perceptuale e susţinută de Monroe Beardsley *In Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958; retipărită la Indianapolis: Hackett, 1981).

Experienţa estetică

Esenţialismul pe care îl implică teoriile bazate pe conceptul de experienţă estetică este amplu criticat de Marshall Cohen, în „Aesthetic Essence", Max Black, (ed.) *Philosophy in America* (Ithaca: Corneli University Press, 1965): 115-133. Obiecţia potrivit căreia teoriile atitudinii estetice sunt un eşec apare în critica întreprinsă de George Dickie în „The Myth of the Aestethic Attitude", *American Philosophical Quarterly* 1 (*i*964): 56-65, reluată ulterior în *Art and the Aesthetic: An Instituţional Analysis* (Ithaca: Corneli University Press, 1974).

Criticii şi critica de artă

Cine sunt criticii şi cu ce se ocupă ei?

Eseurile lui Arnold Isenberg din *Aesthetics and the Theory of Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1973) oferă un excelent punct de plecare pentru discuţia privind estetica şi critica de artă. în ce priveşte teoria lui Hume despre criticul ideal, vezi „Of the Standard of Taste" (1757), text inclus în numeroase antologii.

Ce ştiu criticii?

Caracterizarea esteticii ca „meta-critică" figurează în *Estetica* lui Monroe Beardsley. Două abordări formaliste distincte ale literaturii sunt cele ale lui Cleanth Brooks, *The Well Wronght Urn* (New York: Har-court, Brace & World, 1963) şi Northrop Frye, *Anatomia criticii* (Bucureşti: Editura Univers, 1972, traducere de Domnica Şterian şi Mihai Spăriosu). Ideea criticului ca artist-interpret e discutată de Platon *în Ion.* Exemplul lui Lawrence Durrell apare în *Clea,* cel de-al treilea volvim al *Cvartetului din Alexandria* (Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1991, traducere de Antoaneta Ralian). Principala lucrare despre critică a lui Durrell este *Key to Modern British Poetry* (Norman: University of Okla-homa Press, 1952). în jurul întrebării privind natura ficţiunilor, mai ales literare, s-a născut o vastă literatură. Vezi, de pildă, Kendall 1. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, MA:

Harvard University Press, 1990); DavidNovitz, *Knowledge, Fiction and Imagination* (Philadelphia: Temple University Press, 1987); Susan L. Feagin, *Reading with Feeling* (Ithaca: Corneli University Press, 1996), şi Peter Lamarque, *Fictional Points of View* (Ithaca: Corneli University Press, 1996). Printre 'intenţionaliştii' care apără autoritatea autorului se numără şi E.D. Hirsch, cu *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967). Problemele privind relativismul interpretării au fost aprofundate recent de către Joseph Margolis în *Interpretation Radical but not Unruly* (Be-rkeley: University of California Press, 1994) şi în *The Truth about Relativism* (Oxford: Blackwell, 1991).

Hermeneutica

Pentru o privire generală asupra hermeneuticii, vezi R.E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey Hei-degger and Gadamer* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1969). Pentru discuţia contemporană în jurul hermeneuticii, sursa clasică este Hans-Georg Gadamer, *Truth andMethod* (New York: Seabury Press, 1975). Eseurile aceluiaşi autor cuprinse în *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley: University of California Press, 1976) pot fi de asemenea utile.

Instituţiile şi rolul publicului Lumea artei

Un bun punct de plecare pentru definiţia lumii artei este articolul lui Arthur Danto, „The Artworld", din *Journal ofPhilosophy* 61(1964): 571-584, inclus în mai multe antologii şi secondat de celelalte cărţi ale sale. în legătură cu amorul curtean, vezi C.S. Lewis, *Allegory ofLove* (Oxford: Clarendon Press, 1936) şi Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul,* (Bucureşti: Editura Univers, 1987, traducere de Ioana Cândea-Marinescu).

Teoriile **instituţionale ale artei**

Teoria instituţională a artei este asociată în mod curent cu numele lui George Dickie, pornind de la cartea sa *Art and the Aesthetic: An Instituţional Analysis* (Ithaca: Corneli University Press, 1974). Pentm rolul imperativelor în analiza instituţională, vezi Dabney Townsend, *Aesthetic Objects and Works of Art* (Wolfsboro, NH: Longwood Academic Press, 1989).

Artistul şi publicul

Până acum, teoria noastră estetică a avut un obiect identificabil, în sensul larg al termenului 'obiect'. El poate fi o operă de artă în sens fizic, o interpretare artistică, un obiect sau o scenă din natură; ar putea fi un obiect perceptibil sau chiar un obiect al conştiinţei. Dar indiferent ce ar fi, el îi oferă esteticii elementul central, prin faptul că este obiectul experienţei noastre estetice. Dat fiind că astfel de obiecte ţin de experienţa estetică, ne-am pus întrebarea (în capitolul despre artist şi opera de artă) cum ajung ele să fie obiecte estetice şi cum pot fi ele percepute ca atare (în cel despre public şi opera de artă). Din investigaţia noastră a rezultat clar că estetica filosofică a explorat o gamă largă de explicaţii ale ambelor relaţii amintite mai sus. Discuţia despre instituţii cuprinsă în capitolul 4 ne-a amintit că, indiferent ce ar implica relaţia estetică dintre artist, public şi operă, avem de-a face cu un context foarte complicat. în cele ce urmează trebuie să analizăm mai în detaliu cum anume se configurează acest context. Cine sunt artişii, şi care este relaţia dintre ei şi publicul lor? îşi creează oare artistul propriul public, şi dacă da, ce se întâmplă atunci când lumea se schimbă atât de mult încât contextul în care a creat artistul nu mai există? Oare publicul îl formează pe artist? Explică oare contribuţia publicului de ce unele tipuri de artă înfloresc pentru o vreme şi apoi dispar? Relaţia dintre artist şi public determină şi ea explicaţiile pe care le dăm producerii şi interpretării operelor de artă.

Estetica receptării *Comunicarea*

Una dintre teoriile estetice importante ia comunicarea drept modelul fundamental al experienţei estetice. în discuţia despre intenţiile artistului, cuprinsă în capitolul 3, am analizat deja unele aspecte ale comunicării estetice. Observam atunci că relaţia dintre intenţiile artistului şi obiectul estetic e deseori concepută în termenii unui mesaj pe care artistul doreşte să-1 exprime prin intermediul acelui obiect. Se presupune că procesul comunicării estetice este unul în care artistul spune ceva, iar publicul

înţelege - în sensul larg al termenilor 'a spune' şi 'a înţelege' - astfel încât relaţia principală este cea dintre artist şi public. Obiectul estetic reprezintă un mijloc aferent unui scop comunicativ. Totuşi, o mulţime de mesaje secundare pot fi considerate estetice, iar problema pe care teoria trebuie s-o rezolve vizează modul în care comunicarea estetică trebuie distinsă de cea non-estetică. De pildă, o comunicare este considerată estetică dacă promovează comuniunea cu divinul (Plotin) sau dacă apropie fiinţele umane (Tolstoi). .
Comunicarea estetică figurează atât în teoria clasică, cât şi în cea modernă. în esteticile clasice, ea este cel mai adesea asociată cu inspiraţia; în estetica modernă, e pusă în relaţie cu teoriile expresiei. Relaţia fundamentală este cea care se stabileşte între mintea artistului şi modul de a gândi al publicului. în teoriile idealiste (cele care consideră gândirea sau ideile drept realitatea fundamentală), publicul reia pur şi simplu, într-o formă oarecum atenuată, ceea ce a conceput artistul. într-o altă versiune, mesajul exprimat poate avea ca sursă motive inconştiente, a căror prezenţă este doar simbolică. în orice caz, dacă acceptăm comunicarea ca model estetic, vom da prioritate relaţiei dintre artist şi public, iar opera de artă va fi în cel mai bun caz instrumentul unui alt tip de comunicare estetică.
Pentru a înţelege cum are loc receptarea estetică, ar putea fi utile unele consideraţii generale privind modul în care se desfăşoară comunicarea, mai ales cea lingvistică. Să luăm, de pildă, un eveniment comunicaţional obişnuit. Cineva spune ceva altcuiva şi este înţeles. Vorbitorul are în vedere un anumit rezultat, iar cel care ascultă este 'racordat' la ceea ce spune vorbitorul. Ambii au în comun un limbaj verbal (şi poate şi alte resurse convenţionale, de pildă limbajul corpului). Vorbitorul nu doar se exprimă în limbajul comun, ci are convingerea că

persoana căreia i se adresează va înţelege ce i se spune; în ce-1 priveşte pe ascultător, el e convins că vorbitorul i se adresează într-un mod care poate fi înţeles. Dacă aceste convingeri curente n-ar funcţiona (alături de altele, din aceeaşi categorie), limbajul comunicaţional ar Fi imposibil.
Comunicarea presupune deci existenţa unui limbaj comun şi a unei legături curente între vorbitor şi ascultător, bazate pe premisa inteligibilităţii. Dacă nu eşti convins că zgomotele pe care le auzi alcătuiesc un limbaj şi sunt emise cu această intenţie, atunci, chiar dacă ele ar suna ca nişte cuvinte sau fraze, nu ar comunica nimic. Imaginaţi-vă un computer care construieş-te propoziţii la întâmplare, pentru sintetizatorul său de voce. Fiecare propoziţie are sens din punct de vedere gramatical, şi chiar în ce priveşte înţelesul cuvintelor. Totuşi, nu se comunică nimic, pentru că nu există un vorbitor. O maşină inteligentă trebuie să răspundă într-un anumit context, simpla vocalizare nu e suficientă. Chiar dacă cineva vorbeşte coerent, ajungem să-1 înţelegem doar dacă vorbirea lui e suficientă pentru a-i da vorbitorului o anume identitate. S-ar putea să nu fie necesar să cunoaştem cine e vorbitorul, dar trebuie să ştim cel puţin atât cât să-1 putem identifica drept vocea care emite mesajul. Nu ştim cine sunt majoritatea scriitorilor şi vorbitorilor din Vechiul Testament. Totuşi,, e important dacă noi credem că adevăratul vorbitor este YHWH însuşi, sau doar un simplu profet care nu e infailibil.
Fiecare act de vorbire se adresează cuiva. Adresantul poate fi identificat astfel încât o mulţime de persoane să corespundă acestei categorii. Totuşi, prin simplul fapt că ascultă mesajul şi îl înţelege, persoana care face obiectul adresării devine o parte a procesului denumit uneori 'act de vorbire'. Chiar dacă oricine ar putea înţelege mesajul, e foarte important cui i se vorbeşte. Strigătul „foc!" lansat într-o cameră aglomerată se adresează tuturor, dar ca enunţ ce îndeamnă la o acţiune efectivă el are forţă doar pentru cei care se află în încăpere. în absenţa unui adresant, limbajul îşi pierde forţa sa comunicativă, chiar dacă este înţeles. Strigătul care a dat fiori Londrei sau oraşului Chicago în timpul marilor incendii nu are nici un efect asupra noastră.
Ceea ce încerc să arăt este că în limbajul comun semnificaţia şi comunicarea depind de elementele actului de vorbire: cine comunică, în ce modo face şi ce anume comunică. Relaţia dintre vorbitor şi vorbire, sau cea dintre ascultător şi vorbire nu e niciodată suficientă. Comunicarea

e posibilă doar atunci când vorbitorul se află în relaţie cu un ascultător, în estetică, situaţia poate părea diferită. Fie nu există nici un vorbitor, fie, dacă există unul, se presupune că actul de vorbire (adică producerea operei de artă) este atemporal. Gândiţi-vă la un romancier considerat deschizător de drumuri. Henry Fielding (1707-1754) a scris romane de aventuri cu eroi foarte diferiţi de atmosfera

secolului XVIII. Romanele lui Fielding sunt în parte romane de aventuri, în parte o satiră la adresa contemporanilor lui şi în parte romane alegorice. Ele au adus ceva fundamental nou în istoria literaturii, deşi au preluat şi formule literare mai vechi, de pildă pe cele ale lui Miguel de Cervantes (1547-1616), alături de aventurile comice ale eroului său, Don Quixote. Fielding s-a adresat unui public specific romanului istoric; totuşi, ca romancier el n-a avut în vedere doar acest gen de auditoriu - a scris „pentru toate timpurile", sau în orice caz, mult peste vremurile sale. Toţi artiştii procedează la fel. Deşi Fielding a murit de mult, putem citi romanul său *Tom Jones* chiar dacă ştim puţine lucruri despre autor, iar el n-ar fi putut să ştie nimic special despre noi - cu toate că ştia multe despre umanitatea noastră comună. O trăsătură distinctă a experienţei estetice pare să fie, aşa cum am văzut, caracterul ei dezinteresat, care presupune autonomia faţă de specificul timpului, al locului şi al existenţei individuale.

Această trăsătură e totuşi înşelătoare. Fielding nu s-a adresat tuturor, într-o manieră atemporală; dimpotrivă, a scris într-o engleză condiţionată de realitatea secolului XVIII. Dificultăţile pe care le întâmpină publicul modern la lectura romanului *Tom Jones* ţin pur şi simplu de absenţa unei cunoaşteri şi a unei perspective comune pe care Fielding le-a presupus ca de la sine înţelese pentru publicul său. Cu un oarecare efort putem reconstitui o mare parte, dacă nu chiar întregul context, şi făcând acest efort devenim exact genul de public pe care Fielding 1-a avut în vedere atunci când şi-a scris romanul. Prin chiar actul scrierii autorul formează, la propriu, conştiinţa publicului său. Când citesc un roman de secol XVIII nu mă transform efectiv într-o persoană din acel secol, dar mă apropii de ea mai mult decât s-ar putea crede. Dacă lucrul acesta nu ar fi posibil, literatura s-ar limita la timpul şi spaţiul în care a fost scrisă, în virtutea limitelor comunicării obişnuite.

Ceea ce este valabil pentru limbaj poate fi extins şi asupra altor forme de artă. Publicul unei simfonii de Mozart nu se transformă efectiv în publicul de salon, elevat, pentru care a compus Mozart. Pot să ascult

această piesă muzicală pe CD-ui meu personal, care reconstituie foarte fidel sunetul orchestrei - ceva ce Mozart nu şi-ar fi închipuit niciodată. Totuşi, ceea ce aud eu este legat atât de strâns de ce a scris Mozart, încât experienţa mea e foarte apropiată de cea a publicului vremii sale. Din punct de vedere muzical, pot înţelege sensibilitatea unei interpretări muzicale de secol XVIII, chiar dacă ascult această muzică într-un context transformat între timp de Beatles şi de heavy metal. împărtăşesc, de asemenea, cu publicul lui Mozart convenţiile occidentale privind tonalitatea, armonia şi practica muzicală. Profunzimea acestei înţelegeri împărtăşite poate rămâne ascunsă, în măsura în care este luată drept sigură, dar ea nu este nelimitată. Nu trebuie decât să asculţi tonalităţile exotice ale altor culturi ca să sesizezi diferenţa.

Observaţiile de mai sus nu conţin nimic misterios: ele ne spun doar că atunci când artistul creează o operă de artă, el produce şi un public, iar relaţia cu acest public este una reală, care transcende opera. îmi plac Mozart şi Fielding pentru că reuşesc să comunice cu mine prin intermediul operelor lor, dar îmi plac şi pentru că îmi sugerează experienţe estetice pe care alfel nu le-aş putea avea. La rândul meu, mă transform în acel tip de public pe care aceste creaţii îl impun, metamorfoză care este posibilă doar pentru că am în comun cu ele suficiente elemente de comunicare. O relaţie nu se naşte niciodată într-un vacuum cultural, ci se construieşte pe baza unor convenţii, aşteptări şi limbaje comune.

Această relaţie are însă şi o latură negativă. Dacă ideea artistului despre public e una patriarhală, restrictivă, conservatoare sau contrară personalităţii mele, s-ar putea ca transformarea mea în acel tip de public să nu mai fie neutră sau dezinteresată, fiind obligată să se conformeze unui alt mod de a-mi forma conştiinţa. Din acest motiv unele filme cum este şi *Triumful voinţei,* extraordinarul documentar al lui Leni Riefens-tahl despre congresul naziştilor din 1934, rămân controversate. Filmul îl prezintă pe Hitler ca pe un Mesia german, însă adevărata sa forţă vine din efectele vizuale spectaculoase, din imaginile cu masa membrilor de partid şi puternica organizaţie a tineretului german. Atunci când devii publicul unui film care glorifică relaţiile tribale construite pe un mit etnic apare însă un pericol: eşti manipulat chiar dacă, în virtutea distanţei în timp, participarea ta e doar imaginară şi izolată. Din acest motiv unele estetici insistă asupra ideii că există o condiţie normativă a experienţei estetice - un anume sentiment pozitiv al umanităţii. Nu contează cât de

impresionante sau de convingătoare pot fi unele creaţii; ele pot eşua în faţa acestui test dacă efectul lor este divizarea oamenilor în grupuri ostile.

în legătură cu acest model al comunicării estetice există însă o altă obiecţie, mult mai serioasă: e prea simplist. Dacă un artist îşi formează un public, la rândul lui publicul îşi va 'forma' un artist. Acelaşi rezultat poate fi obţinut pe mai multe căi, pe care le vom analiza în detaliu. Să amintim aici doar faptul că un romancier ca Fielding sau un compozitor ca Mozart nu poate scrie chiar orice; fiecare dintre ei poate crea doar ceea ce publicul este pregătit să audă. într-un anumit sens, artistul ca atare nici nu contează - persoana lui este un efect al operei şi al publicului: nu-1 cunosc pe Fielding ca personaj istoric, îl ştiu doar pe acel Fielding pe care mi-1 prezintă *Tom Jones,* iar acest Fielding este în primul rând efectul unui roman care a fost creat pe măsura unui public de secol XVIII. Dacă e să folosim comunicarea ca pe un model al relaţiei dintre artist şi public, trebuie să fim pregătiţi să privim această relaţie din ambele părţi.

Asta mai poate însemna şi introducerea factorului timp în această relaţie. în filmul lui Riefenstahl văd lucruri pe care nimeni nu le putea vedea la vremea respectivă, deoarece privesc filmul în lumina ororilor unui război pe care chiar această peliculă 1-a ajutat să aibă loc. Nu numai că toate personajele reale prezentate în film au murit: multe dintre ele au murit ca efect direct al ceea ce filmul glorifică. Acest lucru face parte din experienţa mea, dar nu şi din cea a lui Riefenstahl atunci când a făcut filmul. Aşadar, atunci când luăm în considerare legătura dintre artist şi public ne referim la o relaţie reciprocă, care se poate schimba o dată cu trecerea timpului şi cu modificarea contextului cultural. Experienţa estetică depinde de elementele unei relaţii care nu se rezumă pur şi simplu la legătura dintre un obiect şi publicul sau producătorul lui.

Condiţiile receptivităţii

Receptivitatea noastră faţă de experienţa estetică e condiţionată de ceea ce suntem, iar acest lucru este influenţat la rândul lui de modul în care instituim relaţia cu artistul. Atitudinea noastră poate fi ostilă sau cooperantă, dar pentru ca publicul să reacţioneze în faţa creaţiei unui artist trebuie găsite nişte elemente comune. Alegerea celui care controlează relaţia nu e întotdeauna conştientă, iar în unele cazuri poate fi privită aproape ca un conflict: cine stabileşte această relaţie - eu sau

artistul? Nu întotdeauna artistul reuşeşte să-şi impună punctul de vedere în faţa publicului, care uneori poate prelua controlul.

Pornind de la această idee despre receptivitate putem examina o altă relaţie, deosebit de importantă pentru estetică. Dacă nu există nici un artist sau dacă acesta nu controlează relaţia, s-ar putea ca publicul să fie nevoit să-i precizeze chiar el contextul. Un bun exemplu îl constituie frumosul natural, care ridică o problemă estetică: pe de-o parte, el este sursa multor plăceri şi, într-un anume sens, reprezintă chiar modelul experienţei estetice. Nu e nevoie să avem vreun interes practic ca să ne putem bucura de frumosul natural. Puterea lui de seducţie este imediată şi nu reclamă nici un fel de interpretări - el există de dragul lui însuşi. în acelaşi timp, frumosul natural nu intră în paradigmele experienţei estetice, pentru că natura nu exprimă nimic în mod special, şi nici imitarea ei nu ne apropie de acea experienţă împărtăşită pe care estetica clasică a aşezat-o în centrul ei. Natura nu are în spatele său un artist, şi astfel ea nu reuşeşte să instituie condiţiile necesare pentru ca noi să-i devenim 'public'. Putem corecta această situaţie prin ceea ce s-ar putea numi 'umanizarea naturii'. Atunci când descoperim plăcerea estetică într-un eveniment sau într-o scenă din natură, o transformăm prin însăşi activitatea noastră de spectatori astfel încât să devină un eveniment sau o scenă *pentru noi.* O facem să fie a noastră, şi în cadrul acestui proces o integrăm în experienţa noastră artistică. în esenţă, facem acest lucru prin însuşi faptul că ne comportăm ca un public, deşi nu putem invoca prezenţa nici unui artist. Metaforic vorbind, am putea să instituim noi unul - Natura însăşi, muzele sau Dumnezeu. Astfel de proiecţii ţin de modul în care ne integrăm percepţiile într-un model de comunicare estetică. Un lucru esenţialmente neutru în raport cu valorile noastre poate fi integrat atât într-un univers umanizat, cât şi într-unui natural. Lucrări foarte recente despre teoria haosului ne arată, de pildă, cum putem genera imagini computerizate ale unor mulţimi Mandelbrot.[21] în sine, acestea

[2'] Benoît Mandelbrot (n. 1924), matematician de origine poloneză, creator al *teoriei fractalilor.* O 'mulţime Mandelbrot' ('mulţime fractală' sau 'fractal') este o structură caracterizată în principal prin faptul că prezintă detalii la toate scările (părţile au aceeaşi formă ca şi întregul), fiind extrem de neregulată sau de fragmentată. Din acest motiv reprezentarea ei grafică produce uneori efecte vizuale spectaculoase (n. tr.).

nu sunt altceva decât nişte formule matematice care controlează un ecran video. Şi totuşi sunt frumoase. Abordându-le în felul acesta, nu le mai reducem la contextul lor matematic, ci le transformăm într-un lucru pe care noi, oamenii, îl considerăm valoros. Această perspectivă transformă imaginile electronice în obiecte ale universului uman, transformare care scoate la iveală valoarea lor estetică. în primele estetici, 'umanizarea' a luat forma descoperirii unor calităţi estetice în natură (bucuria primăverii, graţia unei păsări în zbor etc). în astfel de teorii ale artei operează o antropomorfizare implicită - evenimentele naturale devin importante în urma faptului că prezintă caracteristici umane, iar acest impuls estetic e foarte puternic.

Relaţia dintre public şi artist pe care o stipulează estetica trebuie instituită cultural. De fapt, 'cultura' este un termen care capătă sens graţie interacţiunii dintre artist şi public. Pentru a avea o cultură comună trebuie să deţinem anumite resurse fundamentale. în primul rând, trebuie să existe o simbolistică comună. Limbajul însuşi reprezintă un astfel de sistem simbolic comun, care reuneşte artistul şi publicul. Chaucer, prin ale sale *Povestiri din Canterbury,* şi Dante prin *Divina Comedie* au contribuit la formarea limbii engleze şi, respectiv, a limbii italiene ca limbi naţionale. Fiecare dintre ei a ales în mod conştient să scrie într-o anumită limbă care nu era limba literară acceptată la vremea respectivă. Preferinţa lui Chaucer pentru un dialect al limbii engleze şi alegerea pe care Dante a făcut-o în favoarea limbii italiene vorbite au dat poeziei un public nou. Ei sunt în acelaşi timp poeţi şi creatori de limbă, pentru că alegerea pe care au făcut-o a fost validată de un public naţional în formare. Sistemele simbolice specifice oferă o bază comună pentru funcţionarea limbajului, iar credinţele comune despre zei, originea poporului, a statului sau a unui grup etnic sunt cele care conferă unitatea simbolică. Eroii devin simboluri, legendele instituie un consens larg împărtăşit, şi astfel relaţia se auto-întreţine. Poveştile despre zei şi oameni le-au oferit lui Homer şi Hesiod subiectele literare. La rândul lor, scrierile acestora au creat un suport comun pentru tragedia clasică greacă. Milton şi Spenser s-au inspirat din ideile creştine, iar formulele lor epice au conferit literaturii engleze substratul său alegoric creştin. Limbajul şi simbolurile comune fac posibilă experienţa estetică, şi invers, experienţa estetica împărtăşită reprezintă nucleul formării unei identităţi culturale. (Acesta e doar unul din motivele pentru care războaiele culturale sunt atât de grave.)

Ceea ce e valabil pentru artele care folosesc limba vorbită e valabil şi pentru artele vizuale. Simbolurile nu sunt proprietatea unei singure creaţii sau a unui singur artist. Artiştii care se bazează pe sisteme simbolice proprii trebuie să găsească o cale de a le comunica şi de a le împărtăşi unui public. W.B. Yeats, de pildă, a încercat să-şi explice propriul sistem de simboluri într-o lucrare distinctă *(A Vision),* însă profunda sa ancorare în politica şi mitologia irlandeză face ca poezia lui să se adreseze unui public restrâns. T.S. Eliot insista asupra faptului că fiecare poet *împrumută de la* şi *depinde de* alţi poeţi. Acelaşi lucru e valabil şi pentru pictori sau compozitori. Tehnici ca perspectiva, simbolurile de inspiraţie religioasă, structurile armonice şi motivele muzicale populare - toate indică măsura în care artiştii şi publicul lor împărtăşesc resursele simbolice care transcend creaţiile particulare în care se regăsesc. Ele alcătuiesc o comuniune de înţelesuri simbolice, la care publicul şi artistul participă deopotrivă. O astfel de comuniune simbolică nu poate fi ruptă de operele de artă pe care ea însăşi le generează, fapt care îi măreşte aria de influenţă fără ca aceste două lucruri să se confunde.

O altă sursă a relaţiei dintre artist şi public ţine de fonna adresării. Artiştii nu se adresează publicului în calitatea lor de persoane particulare, ci în cea de artişti. Personajul istoric care creează opere de artă poate fi meschin sau înşelător, reacţionar sau revoluţionar, sau ambele, în momente diferite. Nici una din aceste calităţi nu construieşte neapărat masca pe care artistul o arată publicului. Această prezenţă culturală, şi nu persoana „reală" e cea care creează potenţialul estetic. Formula de adresare spune că „eu" sunt autorul sau creatorul acestei opere, dar existenţa mea e tot atât de reală ca şi opera însăşi.

Atunci când artistul ca personaj istoric coincide cu prezenţa sa culturală, aşa cum se întâmplă uneori, personajul istoric se transformă tot atât de mult ca şi cel cultural, în unele domenii artistice se întâmplă frecvent ca artistul să fie mai important decât opera. Gândiţi-vă la unii poeţi romantici, de pildă, sau la un autor ca Oscar Wilde (1854-1900), ale cărui apariţii publice au fost puternic influenţate de ceea ce credea el că ar fi rolul său artistic. Wilde arăta ca un dandy şi atrăgea atenţia asupra persoanei lui ca şi cum aceasta ar fi fost opera sa de artă. Scopul unor astfel de evoluţii personale este să utilizeze resursele acestui mijloc de comunicare artistică, oferindu-i publicului un suport care să sprijine creaţiile respective. în consecinţă, artistul devine uneori mai interesant decât oricare din creaţiile sale.

Una din trăsăturile comune tuturor esteticilor moderne este preeminenţa ideii de artist ca personaj capabil să-şi formeze un anumit public. Acest lucru se observă foarte clar în tendinţa unor artişti de a deveni protagoniştii propriilor lor creaţii. Estetica clasică, bazată pe ideea de participare, tindea să diminueze prezenţa artistului ca personaj, deşi figura lui era totuşi necesară. Iniţial, profetul, menestrelul şi bardul erau o prezenţă artistică distinctă de persoana reală; faptul că toţi considerau că rolul lor este comuniunea cu o alteritate esenţială (relaţia dintre artist, public şi obiectul artistic în cadrul experienţei estetice) a făcut ca artistul să nu poată apărea „în persoană".
Individualitatea pe care o promovează teoriile expresiei estetice inversează acest rol. Romancierul începe să iasă în prim plan dirijând acţiunea, şi treptat însăşi ideea de artist devine subiect al creaţiei, alături de instrumentele comunicării. Romanul lui Joyce *Portret al artistului în tinereţe* (1916) ne oferă un exemplu limpede în acest sens. Joyce transformă propria sa experienţă în experienţa eroului său, Sîephen Dedalus, iar acţiunea eroică spre care evoluează romanul este transformarea lui Stephen într-un romancier- lucru care se petrece chiar sub ochii noştri, chiar în roman. Acest tip de reflexivitate împinge creaţia artistului ca personaj spre limitele sale estetice.
Totuşi, aproape acelaşi lucru se poate spune şi despre public. El are la rândul său propriul rol de jucat, şi comportându-se ca atare induce un tip de comuniune care face posibilă întreaga reprezentaţie. Gândiţi-vă la existenţa teatrului ca element central al dramaturgiei clasice. Teatrul este un monument civic (alături de stadion). El instituie un spaţiu comun şi stă mărturie pentru asocierea indivizilor în vederea atingerii unui scop comun. Teatrul a fost creat special pentru acel public. Tragedia greacă a fost scrisă pentru o competiţie festivă; teatrul elisabetan a fost conceput pentru un public eterogen, un loc unde târgoveţul şi aristocratul puteau împărţi acelaşi spaţiu. Primele cinematografe au şters diferenţele dintre clase, furnizând un spaţiu întunecos în care haina şi deosebirile sociale dispăreau şi în care filmele se conformau acestui public. în afara acestor locuri, membrii publicului aveau viaţa lor şi propria personalitate, dar împreună formau un auditoriu care depăşea reprezentaţia respectivă. Schimbările recente, mai întâi în favoarea sălilor de teatru circulare şi ulterior a prezenţei participative ilustrează nenumăratele posibilităţi prin care publicul poate proiecta un personaj care să instituie o anumită relaţie cu artistul.

Exemplul pe care ni-1 oferă teatrul poate fi extins cu uşurinţă şi asupra altor forme de artă. Şi romanul este într-o oarecare măsură produsul solicitărilor publicului care îl citeşte într-o ambianţă privată. Tehnica video schimbă forma şi aşteptările în privinţa filmului, iar capacitatea de a reproduce piesele muzicale a schimbat muzica. Graţie posibilităţilor tehnice de a înregistra şi mixa sunetele după dorinţă, avem piese muzicale care nu există decât pe compact disk. O dată ce publicul devine public privat, formulele artistice se schimbă pentru a satisface aşteptările acestuia. Artistul şi interpretul nu mai apar într-un spectacol public; însăşi ideea de reprezentaţie s-a schimbat. O teorie estetică trebuie să explice întreaga gamă de relaţii care se instituie între artist şi publicul său. Una dintre limitele atât ale esteticii clasice a participării şi imitaţiei, cât şi ale teoriilor moderne bazate pe expresie şi creativitate este faptul că nu iau în considerare toate posibilităţile pe care le ridică artele dependente de tehnologie, şi nici măsura în care o artă populară, efemeră, care se bazează pe artist şi pe ideea de spectacol, a înlocuit aşteptările atemporale ale artei clasice şi moderne.
Dezumanizarea artei
Până acum am examinat modul în care artiştii şi publicul lor depind de un sistem de simboluri şi înţelesuri comune ale rolului pe care îl joacă. Ei fac parte din aceeaşi comunitate, în care aşteptările lor

artistice pot fi satisfăcute. Această comunitate se poate extinde şi asupra naturii, prin ceea ce am numit „umanizare". O relaţie diferită se instituie însă atunci când artiştii consideră că. rolul lor impune o izolare deliberată de comunitatea din care fac parte. în această situaţie, artistul devine un avangardist, iar noi ne aflăm în faţa a ceea ce se cheamă „dezumanizarea" artei.
Problema pe care o putem sesiza cu toţii este următoarea: experienţa estetică şi arta adevărată nu sunt niciodată banale. Există, aşadar, o competiţie între artă şi impulsurile comunităţii umane - aceasta din urmă se bazează pe nevoia de ordine şi pe cerinţa ca, între anumite limite, toată lumea „să se conformeze". Valorile ei sunt valorile existenţei cotidiene: tot ce e disonant trebuie controlat, limitat sau eliminat. Comunicarea are loc pe această bază. Dar arta şi experienţa estetică nu sunt aşa; ele nu pot fi limitate de regulile sau de aşteptările şi valorile

unei ordini pre-existente. Adevăratul artist este un *outsider* prin însăşi natura lui. Comunitatea artiştilor este o avangardă care trebuie întotdeauna separată de societatea şi cultura care au precedat-o. Când avangarda cade din nou în conformism, îşi pierde funcţia - devine imitativă, domesticită, chiar contrară artei adevărate. De vreme ce umanul reprezintă condiţia normală, arta trebuie dezumanizată pentru a fi artă. Pentru avangardă, comunicarea e mai puţin importantă decât şocul. Mai degrabă decât să împărtăşească un mesaj şi o înţelegere comună, ea se vrea în stare să întrerupă comunicarea prestabilită, pentru ca arta să poată exista în spaţiul rămas liber. Creaţia este deci esoterică prin natura ei -face apel doar la un mic grup de persoane care gândesc la fel. Dacă asta presupune o forţă negativă, anti-socială, nu-i nimic - e negativă doar din punctul de vedere al lumii obişnuite, rămasă undeva în urmă.
Accentul pe ideea alterităţii artei şi artistului şi-a găsit expresia într-un tip de filosofie care percepe lumea fizică, exterioară ca fiind esenţialmente non-umană, şi deci indiferentă faţă de valorile umane. în faţa acestei dezumanizări, oamenii sunt obligaţi la conformism şi precauţii; ei creează cultura şi societatea pentru a ascunde lipsa de sens a universului însuşi. Totuşi, artistul nu se poate ascunde din calea adevărului, şi prin urmare, în loc să se piardă în pasivitatea colectivă, el măsoară lipsa de umanitate şi descoperă în ea şansa existenţei artei. Tocmai elementele mecanice, banale, legate de industrie sau de limba vorbită şi care păreau cele mai îndepărtate de artă în accepţiunea ei curentă, au fost punctul de plecare al creaţiei de avangardă a pictorilor şi scriitorilor futurişti. Maşina, războiul, sexul, formele libere şi chiar lipsa de formă au devenit singurele manifestări de artă adevărată. Mobilul acestei mişcări artistice a fost ideea paradoxală că doar ceea ce nu este nici uman, şi nici artistic în sensul obişnuit al termenului poate constitui artă adevărată.
Pentru că dinamica artei şi a ideii de public reclama prezenţa unor spectatori într-un moment în care însăşi posibilitatea unui public real era contestată, mişcările de avangardă au produs frecvent o serie de anexe sub forma manifestelor, a programelor şi a micilor cercuri de artişti, mândri de faptul că erau diferiţi. Ei au devenit propriul lor public, şi oricine începea să fie prea popular sau să aibă prea mult succes comercial devenea suspect şi era exclus din grup. Fenomenul poate fi observat la multe din mişcările plastice ale secolelor XIX şi XX, sau la mişcările literare ca futurismul şi suprarealismul. Suprarealiştii, de pildă, îşi căutau

modelele artistice în planul viselor şi al combinaţiilor întâmplătoare de cuvinte, tocmai pentru că acestea erau zonele care nu se conformau ordinii create de o conştiinţă trează, revendicând apoi accesul la o realitate diferită, o 'supra-realitate' pe care doar ei o puteau percepe. O trăsătură interesantă a acestei operaţiuni de negare a cotidianului este faptul că adesea manifestele şi artiştii sunt mai captivanţi decât creaţia propriu-zisă. Arta se dă bătută, în timp ce dezbaterea despre experienţa estetică şi interacţiunea individului cu grupul devine scopul respectivei mişcări.
în acest sens, dezumanizarea artei ar fi rezultatul unei industrializări crescânde şi al unei încrederi scăzute în existenţa valorilor transcendente. Dacă Dumnezeu, sau Unul, sau umanitatea ar exista, atunci ai putea cel puţin să speri că vei găsi o cale de a le înţelege cu ajutorul artei. Această speranţă i-a animat atât pe artiştii clasici, cât şi pe cei moderni. Dar dacă existenţa este doar un punct efemer pe scara unui timp care se îndreaptă spre nicăieri, şi nu există nici fiinţe, nici idei transcendente, atunci arta e posibilă doar în urma evaluării realiste a capacităţilor umane, pentru mulţi dintre noi lipsite de

orice speranţă. Cei care resimt această pierdere a încrederii în cultură au impresia că lumea modernă s-a sfârşit şi că am intrat într-o nouă etapă, care au poate fi numită altfel decât 'postmodernă'. Această angoasă existenţială postmodernă şi această pierdere a încrederii în sine îşi are totuşi corespondentele ei în culturile anterioare.
Se pare că întotdeauna a existat o tendinţă ca arta să spargă barierele culturii care a generat-o şi căreia îi aparţine. în mod tradiţional, tragediile (al căror scop era să apere valorile comunităţii în faţa misterului divin şi a suferinţei individuale) erau dublate de piesele satirice, care încurajau dorinţa de rebeliune şi dezordinea. Dacă Homer (sec. VIII î.Ch.) şi Virgiliu (70-19 î.Ch.) salută naşterea civilizaţiei, poemele erotice explicite scrise de Sappho (sec. VI î.Ch.) şi Catullus (84-54 î.Ch.) resping orice convenţie. Aşa cum Friedrich Nietzsche scria în secolul trecut, impulsurile civilizatoare ale lui Apollo sunt contracarate de nebunia lui Dionysos. Arta clasică este în acelaşi timp o sursă a inspiraţiei divine şi o ameninţare care trebuie cenzurată şi subordonată raţiunii. Artiştii par să aibă întotdeauna nevoie de un public, dar nu li se permite niciodată să satisfacă pur şi simplu acest auditoriu. Publicul aşteaptă de la artist viziunea pe care acesta i-o oferă, dar va fi întotdeauna speriat şi în egală măsură fascinat de ceea ce descoperă, fiindcă artistul nu se va lăsa îngrădit de restricţiile culturale. Arta este tot atât de mult o ameninţare, cât şi o consolare.

Concluzii

Am început această secţiune prin a reexamina comunicarea şi condiţiile necesare pentru ca un artist să comunice cu publicul său. Modelul analizei 1-a constituit comunicarea lingvistică, bazată pe simboluri împărtăşite şi pe dorinţa de înţelegere reciprocă, opera de artă fiind văzută ca mijloc de legătură între artist şi public. Totuşi, o situaţie estetică este mult mai complexă. Artiştii încearcă să instituie tipul de public de care au nevoie, iar publicul solicită creaţiile pe care şi le doreşte. Circumstanţele în care se naşte arta sunt rezultatul acestei dialectici.
Dacă artistul nu există, el trebuie inventat. Prin umanizare, natura devine estetică. Simbolurile culturale fac posibile gesturile artiştilor şi înţelegerea publicului, dar în acelaşi timp le restricţionează. Artiştii sunt mai puţin importanţi ca persoane reale decât ca personaje culturale. Uneori personajul cultural ia locul operei de artă, sau artistul devine eroul propriei creaţii. La rândul lui, şi publicul trebuie creat, iar forma pe care o va lua acesta dictează forma operei de artă şi, implicit, posibilităţile pe care le are artistul.
în locul modelului comunicaţional, arta de avangardă profită de tensiunea dintre artist şi public. Arta este o potenţială deturnare sau ameninţare pentru prejudecăţile curente ale spectatorilor; ea trebuie 'dezumanizată' în sensul că banala umanitate se va supune experienţei deschise şi distincte pe care o impune creaţia. Artiştii avangardişti au deci sentimentul că trebuie să se opună societăţii şi să o şocheze. Ei îşi îndreaptă astfel atenţia spre grupurile restrânse, spre un public propriu, în locul celui cultural căruia artiştii mai tradiţionali se străduiau să i se adreseze.
Aşadar, relaţia dintre artist şi public va fi întotdeauna tensionată. Din punctul de vedere al criticii, fiecare contestă aria de competenţă a celuilalt. Dacă experienţa estetică e o formă de plăcere, evidenţa imediată a acestei plăceri nu va putea fi zdruncinată, oricâte dispute vor avea loc pe această temă. Fiecare generaţie ştie că muzica ei este cea mai bună. Dar, în acelaşi timp, artiştii insistă pe capacitatea lor de a încălca regulile: ei nu satisfac un public, ci mai degrabă îl transformă şi îl prefac în propria lor imagine. Se spune că, la obiecţia că portretul făcut Gertradei Stein nu-i semăna acesteia deloc, Picasso ar fi replicat: „Dar o să-i semene!". Nici un artist nu este dispus să cedeze în faţa pretenţiilor unui public, dacă acestea intră în conflict cu propria sa viziune. Euripide a scris

tragedii care încălcau toate regulile genului; pictorii abstracţi au sfidat pictura academistă, realistă, abandonând toate ambiţiile de a reda scene frumoase care puteau fi recunoscute ca atare; muzica contemporană refuză să fie tonală, sau măcar ascultabilă. Undeva între tensiunea dintre pretenţia publicului ca un artist să fie inteligibil şi aspiraţiile creatorului către o nouă viziune va avea loc o întâlnire.
Rezultatul acestei întâlniri nu e nicidecum clar. Avangarda tinde să genereze kitch-ul - acel tip de pseudo-artă care prezintă interes doar pentru autorii ei. Cultura e ameninţată de asemenea reziduuri. *Establishment-v* tinde să se auto-compileze. Fiecare piesă de pe Broadway începe să semene cu toate

celelalte, pe măsură ce succesul determină ceea ce se va produce. Fiecare film e judecat în funcţie de box-office. Dar până la urmă arta găseşte o cale să supravieţuiască, iar publicul şi artiştii tind să se ridice deasupra acestei stări de fapt. Iată de ce arta tinde să fie asociată cu grupuri relativ mici sau cu mişcări restrânse; creaţia la scară naţională sau internaţională, impusă de economia zilelor noastre, e foarte dificilă. Dar Virginia Woolf şi ceilalţi scriitori din grupul Bloomsburry, şcoala impresionistă care s-a dezvoltat în Europa sau grupul de scriitori sudişti care s-au alăturat lui Robert Penn Warren şi Alan Tate au reuşit să se sprijine reciproc, articulând în acelaşi timp un nou stil, care se năştea treptat din propria lor singularitate. O teorie estetică trebuie să explice nu doar modul în care artiştii şi publicul depind unii de ceilalţi, ci şi confuzia şi instabilitatea relaţiei lor, pe care o fac şi o desfac continuu, în cele ce urmează vom analiza modul în care principalele teorii estetice au încercat să satisfacă această cerinţă.

Mythopoesis: *mit şi ritual*

Imitaţia, expresia şi imaginaţia ne-au oferit o clasificare sumară a teoriilor estetice. Sub influenţa antropologiei şi a psihologiei, la începutul acestui secol au apărut însă noi modalităţi de abordare a problemelor esteticii: antropologia a scos la lumină trecutul nostru cultural, iar psihologia ne-a dezvăluit trecutul ascuns al psihicului individual. Ca ştiinţă autonomă, antropologia (alături de studiile etnografice şi istorice, dar şi de psihologie şi psihanaliză) ne arată cum au fost produse artefactele culturale care alcătuiesc lumea artei. Una din şcolile de teorie a literaturii şi-a îndreptat atenţia asupra mitului şi ritualurilor, influenţa ei cuprinzând apoi şi studiul celorlalte arte.

Mit şi ritual

Un rezultat direct al acestor studii este faptul că ne-au arătat că mitul nu înseamnă pur şi simplu poveşti fantastice despre zei sau istorioare pe care nici o persoană modernă nu.le-ar putea crede, ci presupune întotdeauna un anumit mod de a povesti, care are o semnificaţie specială. Miturile schimbă istoria într-o *istorie semnificativă:* ele ne spun cum au fost lucrurile la început, şi deci cum *ar trebui* ele să fie şi acum. Miturile pot fi atât de vechi încât originile lor să se piardă în preistorie, dar în acelaşi timp ele pot creşte o dată cu propria noastă evoluţie. Una din funcţiile mitului este să selecteze dintre evenimentele obişnuite pe cele care au o semnificaţie durabilă, care transcende timpul şi locul unde se petrec. Astfel, mitul eliberează întâmplările de timpul istoric şi le plasează într-un timp care poate fi retrăit. Povestirile, poemele, piesele de teatru, pictura şi chiar arhitectura sunt o întruchipare a mitului.

în mod similar, ritualul nu se limitează la ceremonialul unei anumite religii. Ritualul exteriorizează mitul, îl scoate la suprafaţă, ca să spunem aşa. Există deci elemente rituale în poeme şi în piesele de teatru, ca şi în alte spectacole şi reprezentaţii. Ritualul permite reluarea mitului într-o manieră care să-i redea toate semnificaţiile. într-un anumit sens, ritualul este întotdeauna o repetiţie a unui act desfăşurat anterior, şi ţine de mit deoarece acesta îi furnizează naraţiunea sau regulile care fac posibilă repetiţia. într-un alt sens, ritualul este într-o permanentă schimbare. Fiecare repetiţie este totodată o nouă apariţie, astfel încât ritualul este un mod de a reânnoi mitul şi chiar de a-i permite să se schimbe. Variaţiile mitului şi ale ritualurilor nu le împiedică să rămână nişte poveşti adevărate. într-una din versiuni, fiica regelui trebuie sacrificată, în altă variantă ea poate fi înviată de zei. Ambele poveşti sunt la fel, în sensul că ele poartă semnificaţia originii şi a instituirii unui tipar al evenimentelor care dă sens existenţei obişnuite. Mitul e controlat de semnificaţia sa, şi nu de fapte.

Estetica se ocupă de aceste elemente ale mitului şi ritualului deoarece ele se aplică unei game largi de forme artistice şi pot explica relaţia dintre artist şi publicul său. Fiecare operă de artă e diferită, şi totuşi, după cum am văzut, originalitatea nu e neapărat o virtute. Diferenţa poate însemna şi un eşec în surprinderea elementelor esenţiale. Mitul şi ritualul alcătuiesc un centru ordonator, permiţând diverselor creaţii să prezinte variaţii fără să piardă din vedere esenţa. Pentru estetică, teoriile mitului

şi ritualului dau seama de acele vagi asemănări între diferitele forme de artă. Asta înseamnă că artiştii sunt importanţi nu pentru individualitatea lor, ci datorită originii lor comune în miturile unei culturi. Miturile oferă un spaţiu comun, care poate fi împărtăşit de public şi de artist. Nici artistul, şi nici publicul nu pot exista în absenţa acestui spaţiu, iar în interiorul lui nici unul nu-1 poate domina pe celălalt. Vechile istorii, adevăratele istorii sunt deja cunoscute în mod implicit. Funcţia povestitorului

şi a pictorului, a sculptorului şi dramaturgului este aceea de a pune aceste istorii la dispoziţia unui public pregătit să participe la ele, într-un anumit timp şi spaţiu.
Pentru a-şi găsi o întemeiere, esteticile care concep relaţia dintre artist şi public în primul rând în termeni mitici privesc înapoi spre modelele clasice ale participării şi ale existenţei în colectivitate. Ele explică experienţa estetică în funcţie de elementele împărtăşite de artist şi de public, deci caută în acelaşi timp şi elementele comune prezente în operă. Oricât ar fi de diferit de alte personaje, un erou, de pildă, va respecta tiparul comun. Personajele se conformează unui model instituit de acele mituri pe care o cultură le consideră fundamentale, putând fi recunoscute graţie adecvării la modelul arhetipal. Isus, Moise şi George Washington, toţi istorisesc o poveste asemănătoare despre copilăria lor. Noile apariţii se vor conforma acestor modele, şi în consecinţă literatura sau teatrul vor fi văzute ca înfăţişând personaje din tipologia lui Isus sau a lui Washington. în esteticile care se bazează pe studiul miturilor şi al ritualurilor accentul cade asupra temelor comune, lucru care face posibilă o concepţie unitară despre artist şi public.
Acest tip de teorie estetică se numeşte 'mitopoetică', deoarece foloseşte teoriile despre mit şi despre originile limbajului şi ale poeziei pentru a explica modul în care artiştii şi publicul lor pot împărtăşi lucruri care sunt mai importante şi mai semnificative luate împreună, decât separat. Ca teorie estetică, mitopoetică se potriveşte cel mai bine literaturii clasice, artei şi sculpturii, dar nu se limitează doar la aceste arte. Originile unei forme de artă noi pot fi privite ca un fel de renaştere mitopoetică. De pildă, apariţia romanului în secolul XVIII creează noi formule narative în cadrul tradiţiei mitice. Romanul *Tom Jones al* lui Henry Ficlding este unul din cele mai importante romane timpurii care au contribuit la configurarea acestor noi formule narative, iar personajul lui principal,

Tom Jones, poate fi văzut cu uşurinţă ca un prototip al umanităţii, ca un fel de Adam modern. Exemple similare se pot găsi în pictură şi teatru. Nu e obligatoriu ca mitopoetică să folosească în mod explicit conceptele de 'mit' şi 'ritual'. Teoriile retoricii bazate pe metaforă, ironie şi alte resurse simbolice sau lingvistice explică prin limbaj acest patrimoniu pe care publicul şi artistul îl folosesc în comun. Esenţial este faptul că nici artistul şi nici publicul nu sunt priviţi ca agenţi independenţi, ci ca exponenţi şi subiecţi ai unui potenţial structural, fie sub forma ordinii primordiale a lucrurilor **(mitul),** fie sub cea a limbajului sau culturii. Deşi artistul poate fi agentul răspunzător de apariţia operei de artă, acţiunile lui sunt efectul unor forţe metafizice, lingvistice sau culturale. Importanţa unei opere depinde de puterea sa de a revela aceste forţe. Publicul e definit nu în funcţie de interesele economice sau personale, ci de capacitatea sa de a fi alături de artist într-o percepţie comună.
Teoriile psihologice şi ***deconstrucţia*** *Iov*
Multe din schimbările prin care au trecut teoriile structurale şi antropologice ale mitului au avut influenţe asupra esteticii. în loc să căutăm tiparele structurale în mitul propriu-zis sau într-o versiune metafizică asupra mitului şi ritualului, putem privi în interiorul nostru şi pentru a identifica aceste modele în psihologia general umană. Există, se spune, un inconştient colectiv, la care participăm fie datorită alcătuirii noastre genetice, fie graţie dezvoltării noastre mentale. Acest inconştient îşi găseşte expresia în vise şi mituri, dar el poate fi controlat şi speculat de către artişti, foarte receptivi faţă de potenţialul lui. Artistul îi prezintă publicului un mesaj pe care acesta îl împărtăşeşte deja, în virtutea apartenenţei sale la inconştientul colectiv. Modelele culturale şi inter-culturale comune (adică acele similitudini care apar între povestiri lipsite de orice conexiune istorică reală) sunt explicate prin acei factori psihologici care se manifestă prin impulsul nostru de a desluşi cu ajutorul celor mai profunde imagini psihologice locul pe care-1 ocupăm în univers. O dată ce s-a dat frâu liber fanteziei, şi imaginaţia noastră este eliberată, astfel încât opera de artă devine aproape neesenţială. Publicul şi artistul sunt legaţi printr-o profundă comuniune psihologică, mult mai importantă decât orice formă de creaţie specifică.

Pentru a putea explica modul în care putem avea o experienţă estetică şi în care o putem distinge de alte tipuri de experienţe, teoriile mitopoeticii pe care le-am descris până acum depind de unele similitudini structurale, în ultimul timp, numeroşi teoreticieni au considerat capacitatea de a recunoaşte

aceste similitudini ca fiind produsul unui anumit timp şi al unei anumite culturi. Logica mitului caută originile şi repetiţiile. Teoriile mitopoetice ale inconştientului colectiv sau ale psihologiei abisale depind de un concept al minţii individuale înţeleasă ca maşină gânditoare. Chiar şi primii idealişti, care priveau arta ca pe o formă colectivă de gândire creatoare, depindeau de modele mentale care stabileau conexiuni între limbaj, gândire şi idee. în aceste condiţii, ne putem întreba cum se poate decide între aceste modele concurente? Cum ar trebui să judecăm modul nostru de a gândi, dacă judecata însăşi presupune gândire?

Un posibil răspuns ar fi să alegem libertatea pe care ne-o oferă jocul şi să 'deconstruim' Teoria însăşi opunând teoriile între ele. Ideea ar fi că nici măcar modurile noastre de gândire nu pot pretinde că sunt absolute, deci trebuie să găsim o cale prin care să lăsăm gândirea însăşi să treacă dincolo de graniţele logicii şi ale metafizicii. De pildă, miturile şi ritualurile, împreună cu succesoarele lor din zona psihanalizei, şi-au construit propriul demers teoretic luând ca model vorbirea. Filosofia însăşi îşi are originea în anumite forme de vorbire, în special în dialogurile inspirate de conversaţiile lui Socrate. în analiza comunicării, modelul nostru 1-a constituit cuvântul vorbit. Ca să putem scoate la iveală presupoziţiile ascunse ale unei astfel de filosofii şi estetici nu e suficient să le indicăm, deoarece modelul în sine va limita şi această operaţiune. Vorbirii însă i se opune scrisul: cuvântul scris are o independenţă care îl face să fie deschis interpretărilor viitoare. Fiind scris, acest limbaj va continua să existe şi după ce nu va mai fi rostit. Accentul se deplasează de la o semnificaţie fixă, care depinde de intenţia vorbitorului, la una fluidă, care depinde de cititor şi de ce poate el să facă dintr-un text. Deconstrucţia ne cere să privim presupoziţiile structurale ca pe nişte simple variaţii, dintre care nici una nu este esenţială. Să analizăm, de pildă, dependenţa mitului de poveştile privind originea lucrurilor. Aceste povestiri îşi au corespondentul în psihicul nostru, în termenii căutării propriei origini, aşa cum este ea ilustrată de impulsuri elementare ca dorinţa de a ne cunoaşte genealogia sau aceea de a ne sărbători ziua de naştere. Luate ca atare, ele dau o expresie culturală unei ordini conservatoare, neschimbată în esenţa ei. însă ele sunt simple poveşti, iar poveştile se pot schimba la nesfârşit. De pildă, am putea să transformăm povestea dintr-una patriarhală, într-una matriarhală. Apoi, am putea să preferăm pe rând una din poveşti în defavoarea celeilalte, aşa încât nici una să nu treacă drept absolută sau definitivă. Astfel de tehnici de schimbare, variaţie şi repovestire sunt modalităţi foarte eficiente de a deconstrui şi reconstrui mitul. Studiile asupra logicii şi limbajului sunt menite nu doar să descopere vechi structuri şi să sugereze altele noi, ci şi să arate cât de limitate sunt structurile în general. în locul unui mit care înlocuieşte alt mit (acesta fiind modelul structuralist tradiţional) mitul în sine se modifică şi devine mai flexibil. Pericolul teoriei tradiţionale a mitului a fost întotdeauna acela că, aidoma lui Narcis, ne putem îndrăgosti de propria imagine, nemaiputând-o recunoaşte ca simplă reflexie pe suprafaţa apei, efemeră şi în continuă schimbare. Deconstrucţia ne fereşte de această eroare, sfărâmând imaginea unică în mai multe imagini diferite dintre care nici una nu este cea corectă.

Esenţa acestui spirit jucăuş şi al acestei ruperi a graniţelor nu e departe de ideea dezumanizării artei, promovată la începuturile avangardei. Este vorba despre un fel de teorie anti-teoretică al cărei rol este să-i creeze artei un spaţiu fără s-o limiteze la intenţionalitatea artistului sau la cea a unui public ideal. în acelaşi timp însă ca să nu devină un joc pur distructiv, deconstrucţia trebuie să se dedice în profunzime subiectului său. Nero e vestit pentru că ar fi cântat în timp ce Roma ardea, iar dragostea futuriştilor pentru războaie şi maşinării a fost înghiţită de două conflagraţii mondiale. Tehnicile deconstrucţiei cer cunoştinţe imense, pentru a nu deveni superficiale. Când această cunoaştere ajunge să influenţeze lumea artei, deconstrucţia eliberează artistul şi în egală măsură publicul, reunindu-i printr-un nou legământ; când cunoaşterea e absentă, jocul degenerează într-un fel de exhibiţionism lingvistic. Dar chiar şi această afirmaţie trebuie privită cu ironie.

Limitele mitopoeticii

Am aruncat o privire de ansamblu asupra unor teorii estetice foarte diferite, dintre care multe sunt nu doar incompatibile, ci şi antitetice. Fiecare paradigmă le priveşte pe celelalte ca pe nişte inamici care trebuie învinşi. Din perspectiva mitopoeticii, fiecare mit trebuie explicat în

termenii mitului dominant. La rândul lor, principalele noastre instrumente explicative, teoriile ştiinţifice, funcţionează ca şi cum ar fi mituri: le folosim pentru a clarifica „erorile" pseudo-ştiinţei practicate de culturile mitice. (Nimic din fraza anterioară nu trebuie înţeles în sensul că ştiinţa nu ar proceda corect explicând lucrurile aşa cum o face. Tocmai asta e ideea: corectitudinea însăşi nu poate fi susţinută decât dintr-un anumit punct de vedere.) Ceea ce se acceptă ca explicaţie este dictat de paradigma fundamentală a unei culturi. Miturile tradiţionale îşi extrag forţa din faptul că sunt aproape de nevoile noastre psihologice fundamentale. Ştiinţa este un astfel de sistem explicativ foarte puternic, deoarece poate[1] apela la observaţii şi dovezi empirice greu de contestat. De aici rezultă o anumită strategie a esteticii. Marea dificultate a tuturor mitopoeticilor (indiferent dacă se referă explicit la mit şi ritual, sau dacă apelează la o altă explicaţie a relaţiei dintre artist şi public) ţine de faptul că ne cer să acceptăm termeni teoretici care nu au fost testaţi. Să analizăm mitul propriu-zis: el este în acelaşi timp şi adevărat, şi fals. E fals dacă îl privim atât din punctul de vedere al simţului comun, cât şi din cel al ştiinţei. Dacă obiectezi că lucrurile nu s-au petrecut aşa cum spun miturile - de pildă, că George Washington n-a tăiat nici un cireş - ţi se va răspunde că nu faptele contează şi că ţi-a scăpat întreaga semnificaţie a acestei poveşti. Pe de altă parte, mitul este adevărat pentru că relatează ceva despre care se presupune că nu e direct accesibil lumii „profane" - doar intrând în lumea lui îl poţi înţelege. Dar în acest caz, nimic nu poate să conteste pretenţia lui de adevăr. în *Parabole şi paradoxuri,* un personaj al lui Kafka face următoarea observaţie:

„în această privinţă, cineva a spus odată: *De ce atâta şovăială?
Dacă aţi urmări parabolele, aţi deveni voi înşivă parabole
şi astfel aţi scăpa de toate grijile zilnice.* Un altul a spus: *Pariez că şi asta e tot o parabolă.* Primul a replicat: *Ai câştigat.* Cel de-al doilea a spus din nou: *Da, dar din nefericire, doar într-o
parabolă.* Iar primul a replicat: *Nu, ai câştigat în realitate - în parabolă ai
pierdut."*

Un adevăr care nu poate fi contestat aşează teoria dincolo de posibilitatea testării, dar această obiecţie nu-i va convinge niciodată pe cei care trăiesc în interiorul mitului. A îndeplini condiţiile impuse de realitate înseamnă să renunţi la perspectiva mitică.

Nici teoriile psihologice din cadrul esteticii nu sunt testabile. Aceasta este o problemă specifică teoriilor care pretind că se bazează doar pe cercetarea empirică. Dramul spre inconştient nu e niciodată direct -poveştile, visele şi amintirile personale care constituie datele cu care lucrează estetica psihanalitică trebuie interpretate, dar interpretările fie se bazează chiar pe aceste poveşti (caz în care teoriile sunt circulare), fie pleacă de la modele ale minţii umane care necesită explicaţii separate. Deseori explicaţiile psihologice ale fenomenelor estetice sunt greu de deosebit de fenomenele pe care îşi propun să le interpreteze.

Chiar şi primele abordări idealiste, care ne cereau doar să reconstituim intuiţiile autorului, au criticat această dublă problemă: pe de-o parte, intuiţiile ne sunt accesibile doar în formele în care au fost exprimate, pe de altă parte se presupune că ele exprimă idei care nu pot fi observate independent. E foarte tentant să crezi că acela care are experienţa estetică a unei opere de artă se află în contact direct cu artistul, că gândurile acestuia din urmă au continuat să existe în operă, pentru a fi readuse la viaţă de un public receptiv. Şi totuşi, aceste teorii ascund în mod cert o confuzie. Ideile - oricare ar fi statutul lor - nu sunt acelaşi gen de lucruri ca operele de artă. E o confuzie în care putem cădea cu uşurinţă, deoarece atât ideile, cât şi obiectele estetice sunt obiecte intenţionale (pentru a fi pe de-a-ntregul prezente, ambele cer ca cineva să fie conştient de prezenţa lor). Dar ideile aparţin celui care le gândeşte, ceea ce nu se poate spune despre operele de artă. Dacă nu ne poate oferi o explicaţie pentru modul în care ideile sunt transpuse în opere de artă atât de diferite cum sunt romanele, picturile, compoziţiile muzicale şi arhitectura, teoria reprezentării ideale nu e nimic mai mult decât o pledoarie pentru misterul estetic.

Cu tot spiritul ei ludic şi cu tot iconoclasmul deconstrucţionist, estetica post-structuralistă nu reuşeşte să-şi susţină pretenţiile teoretice (de care sigur nu duce lipsă, în ciuda tuturor protestelor ei). Suntem prinşi aici în mijlocul unei dileme: dacă anti-absolutismul şi frivolitatea înving, nu se obţine nimic care să prezinte vreun.interes teoretic. în schimb, dacă devin teorii, însuşi faptul că au contestat valoarea

teoriei

le reduce la un soi de autoritarism. Dacă negi faptul că afirmaţiile pot fi testate în maniera tradiţională, fie rămâi fără nici o susţinere, fie cu o susţinere care devine politică şi coercitivă. (In secolul XVII, raţionalismul lui Rene Descartes (1596-1650) s-a confruntat cu aceeaşi problemă. Dacă toţi oamenii sunt la fel de raţionali şi de capabili să recunoască adevărul în virtutea naturii lor, atunci cei care contestă adevărul fac asta doar din motive eronate. Ei trebuie siliţi să-şi recunoască greşeala. însă de la a susţine egalitatea tuturor la a susţine că toţi cei care sunt de altă părere gândesc greşit este un pas foarte mic.) Dacă nu mi se permite să fiu convingător prin forţa argumentelor, şi totuşi sunt nevoit să conving pentru a putea institui acea relaţie între artist şi public pe care o cere estetica, singura alternativă care-mi rămâne este coerciţia.

Concluzii

Mitul şi ritualul îmbracă atât forme antropologice, cât şi psihologice. Mitul înseamnă relatarea unor poveşti semnificative din punct de vedere cultural, iar ritualul permite acestor poveşti să fie reluate şi activate. Ele generează astfel un spaţiu în care artistul şi publicul se pot întâlni, un set comun de simboluri şi o explicaţie a importanţei pe care o are experienţa estetică. Teoriile psihologice oferă explicaţii similare pentru modul în care asimilăm simbolurile şi semnificaţiile la nivel individual. Aceste teorii se bazează pe ştiinţă şi pe descrieri structurale ale culturilor şi psihologiilor individuale, în mod evident, ele pot fi cel mai uşor aplicate ca variante ale teoriei imitaţiei, dar pot fi adaptate şi ca teorii ale expresiei sau imaginaţiei. De pildă, teoriile idealiste care consideră experienţele estetice drept o reiterare a ideilor artistului în rândul publicului ne oferă un fel de versiune demitologizată a repetiţiei mistice.

Mitopoeticile depind de capacitatea noastră naturală de a descrie structurile din perspectivă psihologică sau antropologică. Totuşi, ele sunt permanent în pericol de a întemeia aceste descrieri pe propria structură. Deconstrucţia îşi îndreaptă atenţia asupra jocului şi a repovestirii imaginative pentru a demonstra relativitatea gândirii, care nu poate fi descrisă în mod direct deoarece, pentru a face asta, ar însemna să transformăm o structură nouă într-o structură primară. Totuşi, nici chiar teoriile mitopoetice supuse deconstrucţiei nu pot scăpa de problemele *mythopoesis-uhii.* încercând să descrie structurile fundamentale ale
^

realităţii, mitul le plasează dincolo de orice critică. Ele sunt nişte naraţiuni, însă testarea lor empirică devine imposibilă pentru că legătura dintre adevăr şi semnificaţie a fost ruptă. Ca mituri sau descrieri ale inconştientului, ele trec drept false sau inaccesibile, potrivit standardelor normale ale conştiinţei. Dar tocmai acesta este scopul lor: prin urmare, nu ne mai rămâne nici o cale de a testa diferitele versiuni ale mitului sau ale altor capacităţi inconştiente.

Aceste obiecţii ne obligă să revenim la o relaţie istorică mai concretă între artist şi public. Totuşi, să nu credeţi că asta va pune capăt discuţiei. Mitopoetica şi succesorii ei moderni sau postmoderni continuă să ne ofere două avantaje teoretice: explică semnificaţia fenomenelor estetice în termenii universului uman (căutând acel punct în care artistul şi publicul se întâlnesc, ajungem să înţelegem motivele pentru care ne interesăm de universul nostru estetic), şi definesc astfel cultura şi umanitatea noastră. în acelaşi timp mitul, limbajul, gândirea şi cultura ne sunt prezentate ca termeni estetici centrali - lucru corect cel puţin în parte, pentru că acestea sunt, de fapt, noţiunile pe care trebuie să le înţelegem dacă vrem să susţinem o teorie estetică.

Estetica instituţională şi cea post-instituţională

Alternativa la înţelegerea în termeni mitopoetici a relaţiei dintre artist şi public este plasarea lor într-un context istoric, condiţionat de elemente ne-estetice. Primele încercări de a regândi estetica în termeni empirişti, întreprinse în secolele XVII şi XVIII, respectau modelul propus de empirismul ştiinţific, de mare succes la vremea respectivă, precum şi teza reconstrucţiei filosofice a cunoaşterii doar în termenii experienţei. Fenomenele estetice erau văzute în primul rând ca sentimente şi emoţii, iar sarcina esteticii filosofice, aşa cum o imaginaseră primii empirişti, era să facă loc emoţiilor şi sentimentelor în imaginea de ansamblu a experienţei umane. Pasul final întreprins de estetica modernă

a fost adoptarea psihologiei ca ştiinţa cea mai apropiată de estetică. Asta a condus la apariţia teoriilor despre atitudinea estetică, distanţa psihologică şi percepţia estetică, fapt care a influenţat direcţiile principale ale esteticii secolului XX.

Am văzut că, din mai multe motive, acest empirism incipient era mult prea simplu. Ştiinţele naturii puteau identifica fenomenele pe care le studiau cu instrumente teoretice neutre, cel puţin în privinţa scopurilor practice. Estetica nu putea face acest lucru. Trecerea la modelele psihologice n-a făcut decât să agraveze situaţia, deoarece psihologia însăşi are dificultăţi în a descrie gândirea, conştiinţa şi emoţia. Totuşi, ideea de bază potrivit căreia experienţa estetică poate fi înţeleasă doar în termenii teoriilor care rezistă criticii empiriste nu poate fi abandonată.
în privinţa explicaţiei estetice, istoria în special ne poate oferi un model alternativ la ştiinţele naturii. Ca şi mitul, istoria începe cu o poveste, care trebuie însă sprijinită pe evidenţă şi pe anumite evenimente specifice. Mai mult, fiecare eveniment istoric este unic, şi nici unul nu e repetabil. Imposibilitatea de a produce experimente repetabile în cercetările de tip istoric impune o abordare diferită de cea a ştiinţelor naturii, dar nu mai puţin empirică. Estetica e tot mai des integrată în contexte istorice specifice, fapt care justifică abordarea teoriei estetice ca disciplină empirică, alături de istorie.
Lumea istorică a artei
Din punctul de vedere al experienţei istorice, relaţia dintre artist şi public constituie o parte a lumii reale, şi totodată a unei lumi a artei determinată de condiţii istorice. Aceste condiţii pot fi studiate din perspectivă istorică, iar influenţa lor poate fi observată în efectele pe care le-au avut: ele au dat naştere lumii artei, care la rândul ei determină reacţiile estetice ale artistui în faţa publicului şi ale publicului faţă de artist. Artistul şi publicul au o relaţie directă unul cu celălalt şi totodată o relaţie comună cu opera. Toţi factorii la care apelează diversele teorii mitopoetice rămân în continuare operaţionali.
Să analizăm mai întâi relaţia intersubiectivă în care artistul este artist pentru un anumit public, iar publicul e definit de relaţia cu artistul. în termeni mitopoetici, această relaţie apare în primul rând ca o întâlnire a conştiinţelor. Poate fi o întâlnire în sens metafizic, sau una concepută în termenii oportunităţilor psihologice. Datorită modului în care abordează semnificaţia, chiar şi deschiderea deconstructivistă rămâne esenţialmcnte psihologică. Varianta metafizică ne spune cum împărtăşesc artistul şi publicul o realitate sacră sau specială; cea psihologică ne spune cum

artistul şi publicul pot împărtăşi fie un inconştient colectiv sau un echivalent cultural al acestuia, fie un set comun de reprezentări mentale. Condiţiile în care se realizează această întâlnire conştientă sunt impuse de ideile şi de potenţialul mental al artistului şi publicului, chiar dacă unele dintre aceste condiţii rămân undeva sub nivelul conştiinţei. O astfel de întâlnire nu se produce în timp, ci 'în afara' lui, sau 'o dată ca niciodată'. Fiecare lectură, fiecare privire şi fiecare interpretare este o repetiţie care păstrează identitatea originară a operei de artă, care este singulară. De pe poziţiile unei istorii empiriste însă fiecare eveniment estetic e unic şi distinct. Două evenimente estetice nu pot fi niciodată identice, de vreme ce se petrec în istorie. Conştiinţa fie este reductibilă la comportamentul psihologic, fie reprezintă o modalitate obscură de a descrie acţiuni sau credinţe care apar în situaţii condiţionate istoric. Pentru a găsi elementele comune trebuie să examinăm nu evenimentul propriu-zis, ci lanţul cauzal de fapte care l-au generat. Asemănarea este dată de lanţurile de evenimente similare sau de originile comune, şi nu de identitatea conştiinţelor.
Similitudinea istorică depinde de analiza pe care o întreprindem asupra cauzelor şi efectelor. Pentru artişti şi pentru publicul lor, cea mai importantă dintre condiţionările istorice a fost pentru mult timp patronajul, definit ca relaţie în care patronul devine primul public, iar artistul răspunde comenzii acestuia, astfel încât deseori relaţia depăşeşte aşteptările iniţiale. Patronul creează condiţiile în care se naşte arta. Papa Iulius al II-lea, de pildă, i-a comandat lui Michelangelo decorarea plafonului Capelei Sixtine. Patronul stabileşte condiţiile în care se va finaliza opera şi o face posibilă prin simplul fapt că plăteşte pentru ea. La fel de important este şi faptul că patronul oferă creaţiei respective un anumit statut: a fi selectat reprezintă deja marca unei distincţii şi o modalitate de a conferi un statut operei pe cale să se nască. Patronul nu controlează însă acest proces. Deseori opera întrece toate aşteptările, aşa cum s-a întâmplat în cazul Capelei Sixtine a lui Michelangelo; ea schimbă condiţiile stabilite de

patron.
Patronajul poate îmbrăca multiple forme. în Apus, la începutul Evului Mediu biserica a început să sprijine activ artele, ca parte a misiunii sale de răspândire a dogmei creştine şi de întărire a statutului propriu, însă relaţii similare ale artiştilor cu biserica au existat şi în spaţiul romanităţii bizantine. Din aceleaşi motive, monarhii şi prinţii au devenit

patroni ai artelor. Comandând anumite opere de artă, personajul regal îşi putea dovedi legitimitatea şi puterea. Arta conferea un anumit statut -ea ilustra bogăţia şi prestigiul patronului său. Totodată, era purtătoarea unui mesaj explicit, şi în egală măsură a unuia implicit. în mod explicit, ea relata (în imagini pictate, poeme, cronici şi cântece) acele întâmplări care îl puneau pe patron în lumina cea mai bună. Opera crea o istorie care îl punea pe patron în relaţie cu trecutul şi viitorul (dacă nu aveai nişte strămoşi convenabili, erai nevoit să-i inventezi), sau putea oferi o lecţie morală, patronul devenind implicit un exemplu în această privinţă; tot implicit, arta ilustra puterea acestuia, ca izvor al bunăstării publice şi al generozităţii. (Doar cei care aveau o anumită poziţie socială puteau fi patroni ai artelor.)
Din punctul de vedere al artistului, patronajul oferea atât mijloacele economice, cât şi un public garantat. Ca artist, ştiai pentru cine lucrezi şi care îţi sunt resursele. Dacă Ducele de Milano şi-a dorit cel mai mare cal de bronz din lume, Leonardo a încercat să găsească o cale de a i-1 pune la dispoziţie, bucurându-se însă de o libertate de creaţie pe care o existenţă ceva mai precară nu i-ar fi permis-o. Dacă îţi faci griji pentru ce vei mânca la următoarea cină, nu-ţi poţi permite să ratezi: trebuie să joci cu prudenţă. Artistul care avea un patron puternic putea experimenta atât timp cât patronul era mulţumit. Ca relaţie între artist şi public, patronajul era deseori avantajos pentru ambele părţi şi oferea mult mai multă libertate de mişcare decât ar fi putut avea un artist complet independent.
Desigur, şi relaţia patronului cu artistul putea fi constrângătoare, într-un astfel de sistem, creatorii erau ţinuţi la locul lor. Replica a venit din partea ghildelor şi a uniuniLor de meşteşugari, care ofereau membrilor lor cel puţin o protecţie minimală, alături de o anumită formă de control şi de disciplină de grup: pentru a fi artist aveai nevoie de acordul confratelui, pe lângă cel al patronului. Exista deci o organizaţie care atesta faptul că erai artist. Acest tip de autoritate era necesară pentru ca lumea artei să funcţioneze. Artiştii provocau totodată o anumită concurenţă între patroni, tot aşa cum atleţii din zilele noastre depind de echipe şi de proprietarii de cluburi, putând să negocieze însă contracte mai bune.
Totuşi, patronajul nu se limita la biserică şi la casele regale. Pe măsură ce intrau în joc noi forţe economice, deveneau accesibile şi alte surse. Să privim, de pildă, portretele reprezentative pentru secolele XVII

şi XVIII: nu toate sunt portrete de prinţi şi cardinali. Un Rembrandt (1606-1669) sau un Joshua Reynolds (1723-1792) au pictat tot mai multe portrete de cetăţeni de vază, care doreau să-şi perpetueze imaginea, să-şi dovedească noul statut social şi să lanseze o istorie a familiei. Tehnica lui Reynolds includea folosirea deliberată a unor modele clasice şi eroice, cu scopul de a le da personajelor un profil mai nobil. Acelaşi impuls a stat oarecum şi la baza apariţiei peisajului, care deseori era portretul unei proprietăţi. Unul din cei mai importanţi pictori englezi de secol XVIII, George Stubbs (1724-1806), şi-a câştigat celebritatea pictând mai ales tablouri cu cai, destinate fericiţilor proprietari de patrupede.
Treptat, patronajul a fost înlocuit de alte metode de sprijin economic. Cu toate astea, el a continuat să joace un anumit rol, aşa cum o arată evoluţia arhitecturii, unde corporaţiile şi organizaţiile locale au jucat rolul patronilor. Sediul unei corporaţii nu era doar o construcţie utilitară, ci exprima tocmai acele calităţi care dădeau patronajului importanţa sa: puterea, stabilitatea, legitimitatea şi poziţia corporaţiei în sânul comunităţii. Colecţionarii de marcă rămân o forţă în construirea unei reputaţii artistice. în această privinţă nu s-a schimbat decât ideea de colecţie ca scop în sine. Arta creată sub comandă publică rămâne controversată, în parte şi pentru că ea respectă întotdeauna un anumit program. Cerinţa libertăţii de creaţie, păstrată în timp ce artistul acceptă sprijinul comunităţii, ilustrează vechiul conflict între aşteptările patronului şi nevoia artistului de a-şi promova propriul program.
Patronajul nu e singurul mod în care artistul şi publicul pot avea o relaţie în termeni istorici. Cam în acelaşi timp în care empirismul făcea din experienţa individuală baza filosofici, iar ştiinţa înlocuia abordarea holistă, organică, cu un model mecanic bazat pe înlănţuiri de cauze şi efecte, baza

'economică a relaţiei dintre artist şi public se schimba la rândul ei. Clasa mijlocie avea mai multă putere economică, banii luaseră locul proprietăţii funciare, industria înlocuise agricultura, iar individualismul religios înlocuise biserica unică. Unul dintre efectele acestei prefaceri economice a fost redefinirea poziţiei artistului faţă de public. Acolo unde patronajul era esenţialmente personal şi direct, astfel încât creatorul reprezenta efectiv o prelungire a patronului, alternativa a fost distribuirea artistului în rolul de întreprinzător privat, care are o marfă de vânzare. în consecinţă, publicul consumator a formulat alte cereri. Timpul liber şi alfabetizarea au creat prilejul şi nevoia de artă, în

special pentru formule artistice noi ca romanul şi teatrul de masă, inclusiv melodrama. Pictura, sculptura şi arhitectura se adresau unui public mai larg, dar şi mult mai nebulos. Muzica a fost nevoită să-şi atragă noi spectatori în virtutea accesibilităţii ei, şi nu a funcţiei oficiale sau ecleziastice. Chiar şi relativa siguranţă a muzicii bisericeşti a trebuit să facă loc unui public mai larg, pe măsură ce deveneau accesibile diverse opţiuni religioase.
Efectele acestei noi relaţii includ şi noile forme de artă sau noile maniere de prezentare. Arta are mai mult succes dacă se bucură de o mai largă răspândire, fapt care a favorizat romanul în dauna altor formule artistice mai intimiste (să zicem, sonetele adresate persoanei iubite). între artişti şi critici au apărut alianţe şi conflicte, pe măsură ce competiţia pentru obţinerea unei reacţii din partea publicului a determinat succesul sau eşecul unui creator. Criticii au putut exista ca profesionişti independenţi deoarece consumatorii de artă aveau nevoie de o îndrumare în legătură cu ceea ce vroiau să achiziţioneze şi cu modul în care trebuiau să înţeleagă aceste achiziţii. Artiştii au început să fie priviţi tot mai des ca indivizi, şi nu ca grup. Acest individualism a creat impresia că artistul ar fi o fiinţă izolată şi autonomă, rol care la rândul lui a redefinit publicul. Experienţa estetică devine din ce în ce mai mult o experienţă privată, şi nu una publică, fiind considerată autentică doar dacă se bazează pe contactul direct cu artistul, şi nu pe o comuniune simbolică.
Fapt şi mai important, artiştii au început să activeze ca agenţi independenţi în cadrul unei pieţe de produse estetice, în care cererea publicului determină succesul. Astfel, ei s-au transformat în nişte antreprenori ca oricare alţii, cu un produs destinat vânzării şi cu un public care a devenit public cumpărător. Publicul are întotdeauna dreptate atunci când identifică un produs estetic 'valoros'; el nu poate greşi din moment ce 'valorosul' este definit de ceea ce a fost aprobat de gustul public. Experienţa estetică este o experienţă emoţională personală, privată, iar acest fapt nu poate fi contestat. Ceea ce publicul aprobă trebuie să fie bun, deoarece 'bun' din punct de vedere estetic înseamnă să poţi provoca anumite sentimente. Autonomia artistului şi infailibilitatea publicului se potrivesc perfect cu o teorie construită pe noţiunile de gust, geniu şi emoţie.
Conceptul de 'arte frumoase' s-a născut din aceste cerinţe noi, şi pentru ca noul domeniu al emoţiilor estetice să aibă valoare, pe parcursul

secolelor XVII şi XVIII a apărat distincţia între artele frumoase şi artele populare pe de-o parte, şi meşteşuguri pe de altă parte. într-o oarecare măsură, distincţia era implicită în multe dintre contextele estetice anterioare - întotdeauna s-a putut face deosebirea între arta înaltă şi cea mediocră. Aristotel a făcut o astfel de distincţie atunci când a pus poezia mai presus de istorie (în virtutea universalităţii sale mai înalte), şi tragedia deasupra comediei, pentru că aceasta din urmă avea de-a face cu situaţii de o specie „inferioară" şi nu cu fiinţe umane peste medie. în Europa modernă distincţia era codificată în interiorul instituţiilor culturale, iar importanţa ei teoretică era recunoscută.
Distincţia între artele frumoase şi alte tipuri de creaţie destinate publicului corespunde perfect situaţiilor estetice pe care artiştii le generează ca producători independenţi, precum şi publicului înţeles ca un consumator pasiv. Astfel, capacitatea de a distinge între diferitele forme de artă depinde de structura şi de gustul publicului. Un public rafinat preferă poezia în locul cântecelor populare, simfoniile în locul muzicii militare, teatrul adevărat în locul teatrului de păpuşi, al pantomimei şi jongleriilor. Ştim că unele arte sunt „frumoase" tocmai pentru că se adresează unui public anume, şi identificăm acest public prin poziţia sa socială şi economică. Patronilor nu le era necesară această distincţie, fiindcă ei comandau arta în mod direct, însă în cazul unei competiţii la rândul ei subiective, un mod de a distinge în termeni generici binele de rău se dovedea extrem de util. A existat deci un fel de alianţă între estetica empiristă apărută o dată cu filosofia modernă şi modul în care artiştii şi

publicul lor şi-au redefinit interdependenţa în termeni economici.
Rezultatul a fost o teorie care a ridicat unele reacţii la rangul de experienţe estetice şi le-a redus pe altele la statutul de simple plăceri comune şi satisfacţii interesate. Aşa cum am văzut, estetica a încercat să izoleze şi să identifice un tip de experienţă şi un tip corespunzător de plăcere, calitativ diferite de alte experienţe şi plăceri. Acum, să luăm în considerare posibilitatea ca în cele din urmă cultura de masă să restabilească echilibrul. Relaţia publicului cu artistul se redefineşte, iar pe parcursul acestui proces este regândită şi teoria estetică. în locul unui public format din clasa mijlocie, care îi răspundea artistului şi visa să reediteze experienţele artistice ale acestuia într-o formulă oarecum secundară, mass media defineşte publicul în funcţie de cifre, lucra de

neconceput în estetica tradiţională. Succesul se măsoară în cifre de box-office, care cresc inexorabil. Concertele, filmele, programele TV şi romanele de succes, de pildă, aduc câştiguri de milioane de pe urma audienţei lor. Astfel de forme artistice nu simt nevoia să se distingă de artele frumoase, deoarece succesul lor se măsoară palpabil în alţi termeni. Influenţa lor se resimte şi în instituţiile ceva mai tradiţionale ale lumii artei. Muzeele organizează tot mai des expoziţii fulminante, care atrag mulţimi uriaşe de vizitatori, noile săli de concerte au la origine subscripţii publice, iar operele de artă monumentală se transformă în proiecte colective.
Din această situaţie inedită se nasc noi formule extreme, pe măsură ce artiştii sunt redefmiţi de publicul lor. Pop arta (conservele de supă care au scandalizat publicul) şi arta performativă (acea artă efemeră care îşi celebrează propria vremelnicie) se bazează de fapt tocmai pe acel public pe care încearcă să-1 sfideze şi să-1 şocheze. Tablourile lui Andy Warhol înfăţişând obiecte banale sunt mai degrabă nişte proclamaţii decât nişte obiecte estetice în sensul tradiţional al cuvântului. Atunci când un artist performativ cum este Chris Burden se împuşcă, se presupune că gestul lui este o operă de artă, şi nu actul disperat al unui artist ca Vincent van Gogh, care şi-a retezat o ureche. Ca să vizitezi un muzeu modern sau să participi la un spectacol de stradă nu e nevoie de cultură sau de vreo educaţie specială. Rezultatul poate ofensa ori contraria aşteptările obişnuite, însă ca artă el se adresează unui public esenţialmente popular; reuşita sau eşecul depind în mare măsură de capacitatea de a stârni o reacţie, nu în rândul elitei lumii artistice, ci în rândul publicului obişnuit, cotidian, care îi poate asigura succesul. însăşi indignarea eventualilor cenzori este o reacţie dezirabilă pentru artiştii de masă, şi cu fiecare nou film sau nouă piesă de teatru nevoia de a şoca în continuare va ridica miza.
Toate acestea semnalează faptul că de o bună bucată de vreme are loc o îndepărtare de teoriile estetice bazate pe gust şi pe ideea de exprimare individuală în forme purtătoare de semnificaţii. Rezultatul este o teorie estetică mult mai apropiată de cadrele instituţionale şi istorice ale empirismului, decât erau formele individualiste ale secolelor XVII şi XVIII. Artistul şi publicul lui conspiră pe diverse căi pentru ca opera propriu-zisă să fie din ce în ce mai puţin importantă: ea nu mai e nici artefact nemuritor, nici stimul al unei experienţe ieşite din comun. Mai

important este însă faptul că artistul a reuşit să atragă atenţia asupra unui anumit tip de reprezentaţie artistică, proces pe care diversele categorii de public care alcătuiesc lumea artei îl urmăresc cu interes. In acest context, contează tot mai puţin faptul că, luat ca atare, produsul este banal, perisabil şi relativ neinteresant. Nu te uiţi la conservele de supă sau la clădirile înfăşurate în plastic pentru că-ţi oferă nu ştiu ce experienţă unică - evident, n-o fac. Le priveşti pentru că se lovesc de vechile tale aşteptări şi-ţi strigă în faţă „uită-te la mine!". Aşa că le privim, permiţându-i astfel artistului să scoată în evidenţă un fragment de lume altfel decât a făcut-o până acum. Nu e frumos şi nici interesant, dar e ceva direct şi prezent într-o manieră care nu se aplică şi corespondentelor lui utilitare. Poate că asta e tot ce arta poate produce în contextul actual, şi prin urmare, tot ceea ce estetica îi poate pretinde.
Rolul teoriei
Interesul faţă de exemplele pe care ni le oferă patronajul, mecenatul şi cultura de masă n-ar trebui totuşi să ne facă să pierdem din vedere ţelul nostru filosofic. Teoria estetică ne poate oferi explicaţii/>o.s^/âc/«m, dar sarcina ei nu este să prevadă ori să controleze ce se petrece în lumea artei. Un model ştiinţific al teoriei estetice ar impune o astfel de confirmare predictivă - un model istoric, nu. Istoria se limitează întotdeauna la ceea ce a fost. Ea ne ajută să ne explicăm şi să înţelegem prezentul prin identificarea acelor evenimente şi influenţe care ne-au adus în punctul în care ne aflăm. Similar,

într-un model empiric, istoric, sarcina teoriei estetice este să explice şi să ne ajute să înţelegem prezentul, însă teoria estetică nu e simplă istorie: obiectul ei este să precizeze ce sunt fenomenele estetice şi cum anume pot fi ele cunoscute.
în calitate de filosofi, ne interesează mai puţin detaliile istoriei esteticii, cât mai ales forma pe care a luat-o estetica însăşi. Patronajul, mecenatul şi cultura de masă nu sunt opţiuni exclusive. Toate trei pot figura în orice moment istoric. Circul roman completează tragedia greacă, iar Shakespeare a fost un dramaturg foarte popular. Toate modurile de a fi artist sau public coexistă şi prezintă diverse posibilităţi relaţionale. în momente diferite, realităţile economice, politice, sociale şi naturale converg pentru a scoate în evidenţă o variantă sau alta. în contexte diferite, par să fie corecte teorii diferite. Aşa cum Euclid şi Ptolemeu au con-

struit teorii adecvate timpului lor, care au fost ulterior înlocuite de cele ale lui Newton şi Galilei, apoi de cele propuse de Einstein şi Heisenberg, tot astfel teoriile estetice care surprind doar o parte a realităţii artistice par pentru o vreme mai corecte decât sunt. Din toate învăţăm câte ceva, dacă ne dăm toată silinţa. Dar aşa cum oamenii de ştiinţă ştiu că până la urmă teoriile lor vor fi înlocuite de explicaţii mai bune, tot astfel în estetică explicaţiile mai bune îşi vor subsuma vechile teorii. Chiar şi această observaţie ţine de o perspectivă istorică, empiristă.
Din punctul de vedere al teoriei estetice, atât patronajul, cât şi tipul de aşteptări pe care el 1-a creat, atât artiştii care au beneficiat de pe urma lui, cât şi producţiile lor pe piaţa artei sunt semnificative pentru ceea ce ne spun despre însăşi natura relaţiei artist-public. în primul rând, această relaţie nu este doar una produc tivă - ea nu se referă doar la producerea operelor de artă ca atare. Ea vizează şi tipul de opere care vor putea fi create, cum vor fi ele receptate şi, în mod direct, chiar răspunsul la întrebarea ce anume va trece drept artă şi cine va fi recunoscut ca artist într-un anumit moment istoric. Operele există într-un context definit de relaţia dintre producător şi consumator. Subiectivitatea estetică e determinată de existenţa lumii artei, iar acum putem înţelege cum ia naştere această lume.
în al doilea rând, estetica nu se limitează la trăirile subiective care în secolul XVIII au condus la apariţia termenului 'estetică' sau la experienţele individuale, caracterizate prin dezinteresare: este vorba de mai mult decât simpla percepere a operelor de artă. Deşi e posibil ca multe efecte estetice să fie în esenţă nişte reacţii emoţionale în faţa anumitor opere de artă sau obiecte naturale, situaţiile în care se produc reacţiile estetice şi realizarea efectivă a obiectelor estetice sunt ocurenţe istorice. Realităţile lumii artei preced atât estetica participativă a teoriilor clasice, cât şi autonomismul subiectiv al teoriilor moderne. Reacţia estetică are loc în funcţie de o nevoie pre-existentă, care stabileşte cine va fi recunoscut ca artist şi ce obiecte vor fi create pentru a satisface această nevoie.
Să analizăm acum ce se întâmplă cu două dintre conceptele estetice cheie - stil şi gust - în lumina datelor pe care le oferă patronajul ca factor implicat în construcţia lumii artei. în general privim stilul ca pe o proprietate a unei opere de artă sau, într-o a doua instanţă, ca pe o caracteristică a unui curent sau a unui artist. Astfel, am putea spune că

Recviemul lui Mozart are un anumit stil, că manierismul în pictură e caracterizat de minuţiozitate sau că Vermeer are un stil aparte, propriu doar lui. în acest caz, vom fi obligaţi să căutăm acele proprietăţi formale care disting un stil de altul, precum şi conţinutul caracteristic fiecărui stil. Cu alte cuvinte, vom trata stilul ca pe o proprietate a operelor de artă şi, prin extensie, a artiştilor care le produc. Nu e vorba de o însuşire singulară (să zicem, culoarea), ci trimite mai degrabă la proprietăţile care fac ca un obiect să reprezinte imaginea unei pisici sau a unui câine, în funcţie de cum sunt dispuse liniile, formele şi culorile. Uneori numim acest tip de proprietăţi 'gestaltiste', deoarece ele trebuie privite ca întreg. Totuşi, dacă ne gândim la condiţiile care stabilesc contextul producerii operei de artă - de pildă, patronajul - un alt aspect va ieşi în evidenţă în privinţa stilului. Dacă eu, ca artist, trebuie să satisfac cererile publicului care mă patronează, sunt nevoit să fac cel puţin două lucruri, în primul rând, trebuie să lucrez astfel încât pretenţiile publicului să fie satisfăcute şi să fie percepute ca atare. Dacă mi se cere să pictez Cina Cea de Taină, nu e cazul să le ofer un tablou abstract care să poarte titlul ăsta. Totuşi, dacă mi se cere să decorez o încăpere, un panou colorat intitulat „Cina Cea de Taină" ar putea nu numai să arate bine, ci şi să confere proprietarului un anumit statut, ceea ce îl va face şi mai atrăgător, în al doilea rând, nu trebuie să ofer pur şi simplu un produs - orice copist sau falsificator poate face

asta. Trebuie să creez ceva distinct şi propriu mie - aş dori mai ales ca obiectul respectiv să poarte marca mea. Stilul întruneşte ambele condiţii. Chiar şi artiştii anonimi pot fi identificaţi după stilul lor. La o extremă, stilul glisează din nou spre anonimat -devine „stilul şcolii lui..." - la cealaltă, devine excentric. E atât de singular încât nimeni nu ştie ce să facă în privinţa lui. între extreme, stilul forţează limitele fără să piardă din vedere cerinţele momentului. Asta a făcut Paolo Veronese (1528-1588) atunci când tabloul lui înfăţişând Cina Cea de Taină a atras atenţia Inchiziţiei, fiindcă fuseseră introduse prea multe personaje laice într-o pictură religioasă. Jacopo Pontormo (1494-1557) însă a pierdut din vedere aceste cerinţe, într-o frescă pe care chiar contemporanul său, istoricul de artă Giorgio Vasari, o descrie ca „neinteligibilă".[22] Astfel, stilul nu e pur şi simplu o proprietate a operei

Vezi *Appendix-ul.*

sau a artistului, ci o complexă rezolvare tehnică a problemei modului în care artistul intră în relaţie cu publicul său.

O dată constituit, stilul poate fi comercializat, adică poate fi reprodus. Această posibilitate de a face reproduceri a schimbat istoria artei şi a esteticii deopotrivă: gravurile, tipăriturile, fotografiile, înregistrările, multiplele copii ale aceleiaşi pelicule cinematografice, toate au permis răspândirea unui stil în rândul unui public tot mai numeros. Pe parcursul acestui proces stilul îşi pierde însă legătura cu situaţia care 1-a generat. Este doar unul din motivele pentru care în istoria esteticii termenul 'imitaţie' şi-a schimbat semnificaţia, din pozitivă, în negativă. Un stil care se repetă va încerca să satisfacă mai mulţi patroni prin aceeaşi operă, pierzându-şi atât caracterul distinct, cât şi publicul.

Istoria gustului a avut un traseu similar. Noi privim gustul ca pe o trăsătură distinctă a unui public sau a indivizilor: cei care pot aprecia calităţile estetice ale unui obiect au gust, altora le lipseşte. Bunul gust este o judecată elitistă, menită în acelaşi timp să stârnească admiraţia. Mai presus de toate însă gustul este judecată şi plăcere individuală -poate fi criticat, dar nu poate fi corect sau greşit pentru că nu se referă la un obiect, ci la reacţia publicului. Prin urmare, gustul este faţă de stil ceea ce relaţia publicului cu opera de artă este faţă de relaţia artistului cu opera. Gustul reprezintă latura subiectivă a experienţei estetice. Teoriile bazate pe gust îl concep ca pe un simţ sau cvasi-simţ, probabil circumscris capacităţii noastre de a ne forma prin intermediul experienţei şi al cunoaşterii. Gustul poate fi descris doar în termenii psihologiei individuale a receptorului - acel misterios „nu ştiu ce", acel „ceva" pe care unii îl au, iar alţii nu.

Şi totuşi, tipul de situaţie pe care o creează patronajul artistic transformă gustul într-o noţiune mult mai convenabilă. Calitatea de patron al artei nu depinde de vreo judecată particulară ieşită din comun: o astfel de situaţie nu i-ar permite niciodată artei să joace rolul pe care i-1 conferă patronajul. Mai degrabă, patronul îşi expune gustul artistic în faţa publicului şi îl supune aprobării sau respingerii acestuia. Ce rost ar avea să comanzi un portret atât de excentric încât să nu poată fi recunoscut? Dacă Picasso a vrut să picteze portretul Gertrudei Stein într-o manieră cubistă, asta se explică doar prin faptul că atât el, cât şi cubismul aveau suficient prestigiu pentru a da valoare unui asemenea portret. Gusturile se schimbă, dar nu la întâmplare sau fără motiv. Când

în secolul XVIII s-a născut gustul cititorului pentru roman, el nu a fost rodul unui capriciu, ci al influenţei unei clase sociale care se delecta citind în intimitate. Splendidele înluminuri religioase ale Evului Mediu răspundeau unui gust născut din încrederea laicilor şi clericilor deopotrivă în consolarea pe care o oferea religia în faţa unei existenţe precare. Gustul nu poate fi înţeles doar ca judecată individuală, el reprezintă un mod de a cunoaşte ce anume poate satisface o anumită cerinţă estetică. Sensul mai adânc al acestor remarci este că lumea artei, construită de artist şi de public în limitele unei situaţii istorice specifice, reprezintă o modalitate teoretică aparte pentru a înţelege ce anume face ca obiectele sau experienţele să fie estetice. în loc să urmărim trăsăturile operei şi ale autorului (ca în teoriile imitaţiei), ori ale experienţei în sine (de pildă, ca în teoria atitudinii estetice), vom urmări modalităţile specifice prin care publicul defineşte artistul şi strategiile specifice la care apelează creatorul pentru a satisface aceste aşteptări. Vom descoperi atunci o complicată istorie de încercări (reuşite sau eşuate) de a construi o relaţie unică -relaţia estetică.

Relaţia este estetică în virtutea unor criterii practice cât se poate de concrete. în principiu, n-ar fi nevoie decât de imaginaţie, percepţie şi formă, iar pentru toate astea gândirea e suficientă. Nu e destul însă pentru a face ca un obiect real să satisfacă cerinţele unei relaţii estetice. Pentru asta e nevoie de mult mai mult - îndemânare, cunoştiinţe şi instrumente pe măsura posibilităţilor. Nu toate tentativele de a face artă reuşesc; cel mai probabil ele eşuează. Nu toţi patronii sunt mulţumiţi; majoritatea sunt dezamăgiţi sau, dacă nu, se mulţumesc cu mai puţin decât relaţia estetică pe care au aşteptat-o. Uneori însă artistul şi publicul colaborează pentru a da naştere operei de artă, iar în acest caz putem spune că opera transcende relaţia dintre ei.

Estetica post-instituţională

Multe dintre lecţiile de estetică pe care ni le-au oferit primele teorii intră acum sub incidenţa a ceea ce poartă uneori numele de 'viziunea postmodernă despre subiectivitate'. Subiectivitatea modernă era definită de minţi individuale, virtualmente izolate atât între ele, cât şi în raport cu lumea înconjurătoare. Principalele ei probleme ţineau de modul în care se poate cunoaşte pe sine mintea umană, cum s-ar putea şti cu

certitudine că există o lume exterioară şi ce temeiuri pot oferi ideile subiective unor teorii adevărate despre această lume. Subiectivitatea postmodernă nu contestă neapărat existenţa acestor probleme, ci, în lumina situării noastre istorice, le consideră greşit concepute. Noi nu avem nici identitatea stabil ă, şi nici ideile atomare pe care subiectivitatea modernă le promova (sau pe care le moştenise poate de la teoriile mai vechi cu privire la identitate şi substanţă). în schimb, identitatea noastră subiectivă se schimbă constant în raport cu ceilalţi, pe măsură ce avansăm în timp. Gândirea e un joc permanent de identităţi schimbătoare. Aparenţa de stabilitate nu e o iluzie, raportată la un inaccesibil răspuns corect, ci o rezolvare practică a propriei instabilităţi. Matematica ne arată că nu toate ecuaţiile conduc la un set de soluţii previzibile - unele sunt „haotice" pentru că soluţiile lor sunt interactive. Modelele stabile sunt condiţii locale care nu pot fi extinse, lucru valabil şi pentru estetica postmodernă.

în lumina acestui mod de gândire, nici publicul şi nici artistul nu reprezintă o entitate stabilă - ambii se modifică în permanenţă. N-ar trebui să-1 privim pe Shakespeare ca pe un simplu dramaturg elizabetan, „fixat" pentru totdeauna de momentul naşterii şi al morţii sale, precum şi de tiparele de gândire britanice, masculine şi occidentale de care este legat; el este în acelaşi timp dramaturgul care apare în faţa noastră însoţit de aproape patru sute de ani de interpretări schimbătoare, care se adaugă identităţii sale. Noi, ca public, nu putem pur şi simplu să ne transportăm la sfârşitul secolului al XVII-lea şi să urmărim piesele lui Shakespeare aşa cum erau ele privite atunci. Timpul nu ne permite o astfel de atemporalitate: suntem influenţaţi de piesele de teatru şi de interpretările lor, la care am contribuit şi noi. Posibilitatea interpretării unice şi corecte dispare cu totul.

Din această conştientizare crescândă a propriei noastre instabilităţi subiective decurg două lucruri. Artistul şi publicul vor fi şi mai mult implicaţi într-o competiţie. Noi ne reflectăm în operă, ceea ce înseamnă că artistul încearcă să exercite un fel de control asupra viitorului, din care el nu poate face parte fizic. în locul eternei nemuriri a zeilor sau al veşnicei adulări a clasicilor, artiştii caută să se proiecteze într-un viitor pe care nu-1 pot cunoaşte. Invers, publicul insistă asupra propriilor viziuni - el nu are nici un motiv să se supună voinţei unui artist oarecare. în consecinţă, condiţia de artefact a operei de artă va fi înlocuită de o istorie dinamică a producerii şi interpretării ei. Interpretarea vizează tot atât de
mult lectura şi percepţia vizuală sau auditivă, cât şi participarea fizică la realizarea operei. Centrul ei se va afla oriunde consideră publicul că trebuie să-1 situeze, şi nu într-un punct fix din spaţiu şi timp. Rezultatul este un fel de dezordine creativă, care pare haotică în lumina vechilor teorii, dar care pentru cele post-moderne reprezintă unicul mod în care arta poate continua să existe.

Ca efect al acestei stări de lucruri, totul este redus la nivelul „textului". în mod tradiţional, textul însemna obiectul fizic, poemul, romanul sau, prin extensie, partitura sau tabloul. într-un anumit sens, acest gen de text era sacru - arta nu putea avea un alt punct de plecare mai autentic. Acum însă textul e definit de interpretare, el poate fi orice rezultă din interpretare ca fiind obiectul ei, şi e atât de schimbător încât se sustrage oricărei autorităţi prestabilite. în această situaţie, unicul mod de a descoperi identitatea textului şi de a evita circularitatea vicioasă este să urmăreşti istoria producerii lui

şi s-o completezi cu propria ta interpretare.
Această abordare poate părea teribil de confuză, şi într-un anumit sens aşa şi este. Ea înlocuieşte adevărul cu jocul şi autoritatea cu spiritul de independenţă, renunţând pe parcursul acestui proces la seriozitatea şi criteriile impuse de o interpretare corectă. Unul din principiile fundamentale ale esteticii moderne susţinea că judecăţile estetice au forma propoziţiilor universale - ele nu sunt valabile doar „pentru mine", ci implicit „pentru toată lumea" - deşi caracterul lor universal se bazează pe o trăire subiectivă. Ideea era că unele trăiri subiective sunt atât de elementare, încât nu depind de personalitatea celui care are experienţa lor. Acum estetica postmodernă susţine că judecăţile estetice sunt tocmai cele care, aidoma jocului, nu fac niciodată obiectul asertărilor universale -ele sunt întodeauna în plin proces de modificare şi reformulare. în consecinţă, estetica devine o celebrare a subiectivităţii, într-o lume nevoită să aspire la o stabilitate pe care nu o poate întemeia.
Până acum încercările subiectivităţii postmoderne de a consacra estetica drept un fel de imagine în oglindă a echivalentului ei modern pot fi considerate salutare. Problema este că, deşi pot fi salutate, aceste tentative nu pot fi susţinute cu argumente şi toată povestea tinde.să devină un fel de dispută politică, lansată cu scopul de a vedea a cui interpretare va ieşi în evidenţă. Rezultatul e ceva de genul toată lumea vorbeşte şi nimeni nu ascultă. (Deconstructiviştii ar contesta, desigur, suportul

implicit al acestei analogii, care este vorbirea, şi nu scrisul.) Ceea ce se uită în această apropiere de subiectivitate sunt condiţiile comunicării, de la care am pornit. Vorbitorii sunt definiţi de cei care-i ascultă, lucru valabil pentru artişti şi pentru public, pentru scriitori şi pentru cititorii lor. Dacă nu vrem să revenim la teoriile moderne despre experienţa estetică sau să mergem şi mai mult înapoi, la uniunea mitică dintre vorbitor şi auditor într-un tot organic, trebuie să găsim o modalitate de a recunoaşte că publicul se află implicit în postura de ascultător.
O cale de a reuşi acest lucru ar fi să luăm în considerare nu existenţa istorică a unui singur autor, care probabil că nu e accesibil (şi nici măcar „real"), ci a unei lumi istorice, în care identitatea este rezultatul unor relaţii cauzale, iar instituţiile îşi extrag autoritatea atât din capacitatea de a înţelege, cât şi din aceea de a se exprima. Prima condiţie sugerează că artistul nu e definit doar de prezent, ci de întreaga lui istorie. Această istorie are un început, condiţie absolut necesară pentru a avea o identitate proprie. Nu ştim cine a fost Shakespeare - s-ar putea să fi fost Christopher Marlowe, sau contele de Oxford, deşi dovezile în acest sens sunt şubrede. Dar ştim cu siguranţă care e momentul în care Shakespeare intervine în cursul istoriei noastre. Certitudinea acestei cunoaşteri determină precizia întregului lanţ istoric. Dacă greşesc şi consider că Shakespeare a început să scrie abia în secolul XVIII, pierd nu doar un context, ci toate corectivele pe care istoria timpurie a acestui autor mi le-ar putea oferi.
Datele contează nu pentru că ele ar fi adevăruri eterne, ci pentru că limitează şi corectează ceea ce intervine ulterior. Ele furnizează condiţiile limită, fără de care nici chiar sistemele „haotice" nu pot avea vreo soluţie. Astfel, nu toate interpretările pieselor lui Shakespeare sunt la fel de reuşite sau la fel de acceptabile. în ultima vreme au fost la modă montările extrem de moderniste - Rixhard al III-lea e nazist, Hamlet e un adolescent care de cele mai multe ori apare pe scenă în pijama. Greşit în aceste interpretări este faptul că ele produc o dislocare istorică, riscând să piardă contactul cu piesa în sine. în limbajul unei piese shakespeariene sunt adânc înrădăcinate aluzii care nu sunt interpretate firesc de către actori, ci se pierd sau devin nonsensuri prin supralicitarea contemporană. în atari condiţii, regizorul sau actorii au pretenţia să fie auziţi doar ca voci personale, şi nu ca noi interpreţi ai piesei. Nu e cazul să se acorde autoritate absolută unei singure montări sau unei singure interpretări a pieselor shakespeariene, dar asta nu înseamnă că se poate spune orice

sau că toate interpretările sunt la fel de bune. Unele se bazează pe receptarea publicului - pe o transformare şi o reinterpretare spontană a mesajului. Altele înlocuiesc complet artistul cu vocea interpreţilor. Indiferent care ar fi rezultatul în toate aceste cazuri, el nu mai face parte din acel lanţ istoric care ne îndreptăţeşte să-1 numim „o interpretare a lui Shakespeare".
Cea de-a doua condiţie spune că instituţiile trebuie să-şi extragă de undeva autoritatea. La un meci de baseball, mulţimea poate să strige „Out!", dar numai vocea arbitrului e cea care contează. Asta nu neapărat pentru că el ar avea dreptate, din nefericire: reluarea televizată poate arăta că alergătorul a

ajuns înaintea mingei. Decizia arbitrului contează pentru că el e arbitru şi decide jocul în astfel de situaţii. Publicul poate avea o opinie doar atunci când el este sursa unei autorităţi instituţionale, în lumea artei, asta înseamnă că publicul trebuie să fie receptiv, decis să înţeleagă şi dornic să se lase influenţat de text, în loc să insiste să adapteze textul la propria persoană.
Recunoaştem aici o diferenţă implicită între interpretarea şi non-interpretarea unei opere de artă sau a unui text: interpretarea vorbeşte despre un obiect, non-interpretarea vorbeşte despre cel care o face. Capacitatea de a spune ceva despre un alt lucru presupune că ai făcut mai întâi efortul de a-1 înţelege. Autoritatea de a te pronunţa, şi deci de a acţiona ca parte a unei instituţii aparţinând lumii artei, decurge tocmai din încercarea de a înţelege. Nu toate interpretările sunt la fel de interesante, şi nici una nu reprezintă interpretarea absolută, finală - altfel spus, *adevărul.* însă unele interpretări sunt valabile cel puţin ca reacţii -ele menţin relaţia pe care publicul trebuie să o aibă cu opera pentru ca măcar să fie posibilă comunicarea. E suficient ca să le putem distinge de enunţurile Narcisiste ale pseudo-criticilor.
Aşadar, implicit artistul şi publicul se definesc reciproc. Fiecare este o condiţie necesară, cel puţin ca să existe o relaţie estetică. Din această relaţie decurge posibilitatea de a înţelege, iar din multiplele posibilităţi de a înţelege se nasc operele de artă. Obţinem deci un sistem complicat, în care nici arta, nici artistul şi nici publicul nu sunt entităţi independente. Am numit acest sistem 'estetică postinstituţională' pentru că, deşi adoptă perspectiva instituţională potrivit căreia teoria estetică e relaţională şi depinde de capacitatea unor instituţii de a autoriza status-urile conferite artiştilor şi obiectelor estetice, admite că subiectivitatea

postmodernă schimbă natura teoriei şi că lumea artei va fi întotdeauna o instituţie istorică în devenire. Lumea artei poate fi descrisă doar de o istorie empirică, inspirată de o teorie estetică dispusă să admită caracterul contingent al propriilor judecăţi.

Concluzii

Suntem nevoiţi să înlocuim modelul modern, ştiinţific al esteticii, bazat pe fizică şi ulterior pe p sihologie, cu un model istoric. Atunci când abordăm fenomenele estetice în această manieră, recunoaştem influenţa schimbătoare a patronajului, relaţia antreprenorială dintre artist şi public şi caracterul instabil al culturii de masă. Dacă suntem atenţi nu la istoria propriu-zisă, ci la teoria estetică pe care aceasta o favorizează, putem recunoaşte perspectiva impusă de subiectivitatea postmodernă, care consideră că publicul şi artistul au relaţii permanent schimbătoare. însă nu trebuie să disperăm în privinţa teoriei, deoarece chiar şi subiectivitatea se sprijină pe faptul că, dacă vrem să existe o relaţie între artist şi public, condiţiile vorbitorului şi ale receptorului trebuie menţinute. Putem să trecem apoi la o versiune asupra lumii artei care să pună teoria estetică în contact cu propria ei istorie.
Din punctul de vedere al teoriei estetice, artistul şi publicul construiesc o lume a artei suficientă doar pentru a facilita unele încercări de a produce opere de artă. Aceste încercări pot reuşi sau pot eşua - artefactele nu sunt nişte repere fixe într-o istorie absolută, ci începuturile unui lanţ cauzal care continuă să genereze un public nou şi astfel, noi oportunităţi pentru artişti şi noi artefacte. în această istorie perpetuă putem alege să devenim membri ai publicului, dar asta nu înseamnă că ne putem impune pur şi simplu propria voce. A face parte din public înseamnă să aparţii unei lumi continue a artei şi, în această calitate, să încerci s-o înţelegi. Procedând astfel, ne validăm propria poziţie. Doar ascultând câştigăm autoritatea de a ne pronunţa.

O concluzie care nu conchide nimic

Acum, că ne-am croit un drum spre estetica postmodernă şi am sugerat cum ar putea fi ea construită, s-ar părea că am ajuns, în fine, la o teorie corectă. Totuşi, această impresie mistifică modul în care funcţionează teoriile filosofice. Mai întâi, o teorie în sensul corect al termenului este o generalizare de nivel înalt. Scopul ei este să ofere o analiză coerentă a explicaţiilor unor cazuri specifice şi să orienteze explicaţiile ulterioare, pe măsură ce apar cazuri noi. într-un anume sens, teoriile nu sunt adevărate sau

false, ci mai mult sau mai puţin bine construite şi mai mult sau mai puţin adecvate cazurilor care intră sub incidenţa lor. Orice teorie, fie ea ştiinţifică sau filosofică, trebuie să se sprijine pe enunţuri specifice, care sunt adevărate. Altminteri, nici o teorie n-ar fi posibilă. însă, deşi orice teorie justifică majoritatea enunţurilor specifice adevărate pe care le conţine, nici o teorie nu poate pretinde că explică totul, pentru că întotdeauna vor rămâne şi mai multe de explicat. Cum spunea Ludwig Wittgenstein, „lumea este totalitatea faptelor, nu a lucrurilor", iar faptele continuă să se adauge nu doar din multitudinea lucrurilor, ci din multitudinea modurilor în care pot fi aranjate lucrurile care există deja.
Teoriile ştiinţifice şi cele filosofice nu trebuie respinse ca nefondate pentru că sunt supuse îndoielii şi schimbării: îndoiala şi explicarea schimbării se numără printre funcţiile lor. Din punct de vedere empiric, unul dintre lucrurile de care suntem foarte siguri este faptul că nici una dintre teoriile noastre actuale nu va dura o veşnicie. Ştim asta pentru că nici una n-a rezistat până acum, şi nu avem nici un motiv să credem că am fi devenit dintr-o dată un alt fel de fiinţe gânditoare, comparativ cu predecesorii noştri. Dar ăsta nu-i un motiv să disperăm: teoriile noastre se pot baza pe fapte singulare care sunt adevărate, şi pot fi confirmate până la un nivel mai mult decât satisfăcător. în plus, pot fi suficient de cuprinzătoare pentru ca puterea noastră de a înţelege să progreseze. în acest sens, cunoaşterea oricărei teorii reprezintă un progres, pentru că ea ne permite o mai bună înţelegere a teoriilor anterioare. Altfel n-am fi dedicat atâta spaţiu în această carte unor teorii pe care ulterior le-am combătut cu contra-argumente. Prin urmare, ori de câte ori ajungem la o oarecare înţelegere, ea va fi doar una parţială - mai bună (sperăm) decât cea de la care am plecat, dar cu toate acestea limitată.
Ce înseamnă asta? în primul rând, am văzut că cele două direcţii majore ale teoriei estetice - teoriile clasice despre imitaţie şi despre

frumos, şi teoriile modeme despre experienţa estetică, atitudinea estetică şi percepţia estetică - ne oferă explicaţii alternative pentru aceleaşi fenomene: relaţia dintre artistul care produce şi obiectul produs (pe care îl numim operă de artă), relaţia dintre obiect (fie el artistic sau natural) şi publicul care reacţionează în faţa lui într-un mod pe care îl descriem ca estetic şi, în sfârşit, relaţia directă dintre artist şi publicul care face posibilă atât producerea operei, cât şi reacţia faţă de ea. Nici una din alternative nu e completă. Imitaţia şi frumosul au nevoie de o metafizică a participării, care se cere la rândul ei întemeiată, întemeiere tot mai dificilă pe măsură ce devenim mai conştienţi de limitele cunoaşterii noastre. Experienţa, atitudinea şi percepţia estetică reclamă anumite condiţii de identitate pentru ceea ce trebuie considerat estetic, condiţii pe care caracterul subiectiv al punctului lor de plecare par să le excludă. Prin urmare, în încercarea de a menţine caracterul empiric al experienţei estetice am apelat la o abordare istorică, recunoscând în acelaşi timp măsura în care o instituţie complexă cum este lumea artei, cu practicienii ei (artiştii şi publicul lor) poate funcţiona astfel încât să genereze o posibilitate specific estetică. Totuşi, această posibilitate rămâne nedefinită. Ea poate fi întrezărită în creaţiile existente deja, dar analiza noastră se abţine să precizeze ce este şi ce nu este estetic. Când vedem diversitatea lucrurilor pe care cultura de masă le include în lumea artei, începem să înţelegem cât de vulnerabilă este cunoaşterea noastră.
Poate că n-am făcut altceva decât să dăm cale liberă confuziei. Cu siguranţă că subiectivitatea postmodernă lasă uneori impresia că poate îngădui orice în lumea artei. Dacă aşa stau lucrurile, arta se va prăbuşi în ea însăşi, pentru că fără o distincţie între artă şi non-artă nu poate exista o lume a artei demarcată de restul lumii. Unii cred că acest lucru s-a produs deja, însă eu nu mă număr printre ei. Angrenajul complex care se naşte între artă şi artişti, public şi artişti, public şi artă mi se pare suficient pentru a stabili, nu la modul absolut, ci la modul funcţional, faptul că mai sunt încă nişte linii de trasat. Poate că nu sunt sigur unde trebuie trasate aceste linii, şi chiar dacă aş fi sigur, viitorul mi-ar putea dovedi că greşesc. Totuşi, chiar şi această încercare ţine de apartenenţa la lumea artei; existenţa unei culturi o impune, şi însăşi cunoaşterea lucrurilor, dincolo de utilizarea lor, alimentează această nevoie. Poate că asta nu e decât o iluzie, dar chiar şi aşa, j ocul continuă să ne placă, iar emiterea de judecăţi estetice face parte din el. Bine aţi venit în lumea artei!

Referinţe şi sugestii de lectură Estetica receptării

Comunicarea

Ideea unei estetici a receptării s-a făcut remarcată în opera lui Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic*

of Reception (Minneapolis: Univer-sity of Minnesota Press, 1982). Totuşi, expunerea mea nu urmăreşte explicit textul lui Jauss. în analiza pe care am făcut-o problemei comunicării îi sunt îndatorat lui H.R Grice şi cărţii sale *Studies in the Way of Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991). Conceptul de 'act de vorbire' este mult prea utilizat ca să necesite o referinţă bibliografică anume, dar studenţii ar putea începe cu J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963) şi John Searle, *Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

Condiţiile receptivităţii

Mitologia lui W.B. Yeats este explicată în lucrarea *A Vision* (New York: Macmillan, 1957), care se presupune a fi fost dictată de spiritele tutelare. în „Tradition and the Individual Talent" *(SelectedEssays,* 1917-1932, London: Faber, 1932), T. S. Eliot pledează pentru ideea existenţei unui patrimoniu poetic comun. Rolul capacităţii de a reproduce arta este tema eseului lui Walter Benjamin „Art in the Age of Mechanical Reproduc-tion", din volumul *llluminations* (New York: Harcourt, Brace & World, 1968).

Dezumanizarea artei

„Dezumanizarea artei", alături de conceptul de avangardă pe care l-am discutat aici se bazează pe cartea lui Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (New York: Doubleday, 1956). Alienarea omului faţă de valorile transcendente este tema cărţii lui Albert Camus, *Omul revoltat* (Bucureşti: RAO, 1994, traducere de Mihaela Simion). în privinţa manifestelor futuriste, vezi Umberto Boccioni, „Technical Manifesto of Futurist Sculpture" şi F.T. Marinetti, „Futurist Painting: Technical Manifesto, April 11, 1910), în Herschel B. Chipp, ed., *Theories of Mo-*

dern Art (Berkeley: University of California Press, 1968). Pentru suprarealism, vezi Andre Breton, *What is Surrealisml* (London: Faber, 1936). Contrastul dintre Apoi Io şi Dionysos îşi are originea în *Naşterea tragediei şi genealogia moralei* de Friedrich Nietzsche (Iaşi: Editura Pan, 1992, traducere de Ion Dobrogeanu şi Ion Herdan). Efectele avangardei asupra culturii fac obiectul studiului lui Clement Greenberg, „Avant-garde and Kitch", din *Collected Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

Mythopoesis: *mit şi ritual* **Mit** şi **ritual**

Perspectiva asupra mitului pe care am adoptat-o aici datorează mult lui Mircea Eliade, în special cărţii sale *Mitul eternei reântoarceri. Vise şi mistere* (Bucureşti: Editura Ştiinţifica, 1991, traducere de Măria Ivănescu şi Cezar Ivănescu). Ea trimite mult în urmă, la cartea lui Jane Ellen Harrison *Ancient Art and Ritual* (London: Thomton Butterworth, 1918).

Teoriile psihologice şi deconstrucţia lor

Evoluţia retoricii criticii literare bazată pe mit este discutată în cartea lui Northrop Frye, *Anatomia criticii.* Versiunea psihologică asupra mitului şi ideea inconştientului colectiv au ca sursă opera lui C.G. Jung; o versiune aparte apare la Joseph Campbell, în *The Masks ofGod* (New York: Viking, 1959). Trecerea la estetica post-structuralistă debutează cel puţin o dată studiul „White Mythology" a lui Jacques Derrida, în *New Literary Hisiory* 6 (1974): 7-74. Pentru deconstrucţie în general, vezi Jonathan Culler, *On Deconstruction: **Theory** and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Corneli University Press, 1982); Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London: Routledge, 1982) şi *The Deconstructive Turn* (London; Methuen, 1983).

Limitele mitopoeticii

Pentru o analiză a relaţiei dintre cultură şi explicaţia ştiinţifică, punctul de plecare absolut evident este cartea lui Thomas Kuhn, *Structura revoluţiilor ştiinţifice* (Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976). în privinţa modului în care explicaţia ştiinţifică interferează cu religia şi mitul, vezi Ian Barbour, „Paradigms in Science and Religion", în Gary Gutting, (ed.), *Paradigms and Revolution* (South Bend, IN: University of Notre Dame Press, 1980). Citatul din Kafka este din *Parables and Paradoxes* (New York: Schocken, 1970).

Estetica instituţională şi post-instituţională O lume istorică a artei

George Dickie ne oferă o abordare istorică a teoriei instituţionale a esteticii; vezi George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Instituţional Analysis* (Ithaca: Corneli University Press, 1974), *The Art Circle* (New York: Haven, 1984), *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1988), şi în mod special *The Century of Taste* (Oxford: Oxford University Press, 1996). într-o cu totul altă dispoziţie, Arthur Danto explorează interacţiunea dintre teorie şi practică în *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981) şi *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986). Sursele de secol XVIII sunt discutate de David Spadafora în *The Idea ofProgress in Eighteenth-Century Britain* (New Haven: Yale University Press, 1990) şi de Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market* (New York: Columbia University Press, 1994). Pentru patronajul instituit de curţile regale, vezi Michael Levy, *Painting at Court* (New York: New York University Press, 1971), iar pentru o privire provocatoare, deşi superficială, asupra lumii contemporane a artei, vezi Tom Wolfe, *The Painted Word* (New York: Bantam, 1976).

în privinţa interacţiunii dintre istorie şi stil, vezi David Carrier, *Principles ofArtHistory Writing* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991) şi Berel Lang, *The Anatomy of Philosophical Style* (Oxford: Blackwell, 1990). Despre prezenţa lui Veronese în faţa Inchiziţiei, vezi „Trial Before the Holy Tribunal", în Elizabeth Gilmore Hoit (ed.), *Literary Smirces ofArt History* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

Estetica post-instituţională

Printre multele lucrări care cultivă noţiunea de postmodernism, ar trebui consultate: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* Durham, NC: Duke University Press, 1991), Charles Jenks, *What is Post-Modernism?* (London: Academy Editions, 1986) şi Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). O antologie foarte utilă, care acoperă evoluţia istorică şi diversele abordări ale temei este lucrarea lui Lawrence E. Cahoone (ed.), *From Modernism to Postmodernism* (Oxford: Blackwell, 1996). O posibilă definiţie a modernismului în estetică se găseşte în secţiunile 6-8 şi 22 ale *Criticii facultăţii de judecare* a lui Immanuel Kant, unde subiectivitatea şi universalul se combină într-o singură formă de judecată. Pentru estetica postmodernă, o antologie foarte utilă este cea întocmită de Hugh J. Silverman (ed.), *Postmodernism: Philosophy and the Arts* (New York: Routledge, 1990); vezi şi Peter J. McCormick, *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art* (Ithaca: Corneli University Press, 1990). în problema textualităţii, vezi William V. Spanos, Paul A. Bove şi Daniel O'Hara (ed.), *The Question of Textuality* (Bloomington: Indiana University Press, 1982), şi Susan R. Suleiman & Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text* (Princeton: Princeton University Press, 1980). Printre textele care cercetează şi alte alternative la estetica modernistă tradiţională, vezi David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*

(Philadelphia: Temple University Press, 1987), Peg Brand and Carolyn Korsmeyer (ed.), *Feminism and Tradition in Aesthetics* (State College, PA: Pennsylvania University Press, 1995) şi Hilde Hein & Carolyn Korsmeyer (ed.), *Aesthetics in Feminist Perspective* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

O concluzie care nu conchide nimic

„Lumea este totalitatea faptelor, nu a lucrurilor", afirmă Ludwig Wittgensteinîn al său *Tractatus Logico-Philosophicus* (Bucureşti: Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, traducere de Alexandru Surdu).

.

Appendix

Sir Thomas Wyatt (1503-1542), *Meargă **a-mi** vâna*[2i]
Meargă a-mi vâna ciuta cine-o vrea,
îi ştiu eu locul, dar de hăituit
în van, nu mai poftesc - am ostenit
Şi sunt din cei ce-n urmă s-or lăsa.
Ci mintea nu-mi e nicidecum prea grea
S-aţie ciuta; dar a fost fugit
Şi, firav, furişatul l-am sfârşit:
Pe vânt nu-i chip să-1 faci în ciur să stea.
Pe cine vrea s-o prindă-1 lămuresc,
Să nu îşi mai petreacă vremea-n van -
Tăiat în diamante, stă firman
Pe gâtu-i fraged, cu însemn domnesc:
,jjoli me tangere, eu a lui Cezar sunt
Şi fiară aprigă sub chipul blând."
Giorgio Vasari (1511-1574), *Iacopo da Pontormo*[24]
în anul 1522, fiindcă în Florenţa cam bântuia ciuma şi fiindcă multă lume fugise, spre a se îndepărta şi a scăpa de molimă, care se lua
[23] Traducere de Bogdan Ştefanescu.
Giorgio Vasari, *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1962, voi. II, pp. 235-236, traducere şi note de Ştefan Crudu.

atât de uşor, s-a ivit şi pentru Iacopo prilejul să plece, îndepărtându-se cât de cât de oraş; tocmai atunci însă, unui oarecare stareţ al unei mănăstiri înălţată de familia Acciainoli, la trei mile depărtare de Florenţa (...) i s-a vorbit de Iacopo, aşa că a trimis după el, iar acesta a primit cu multă bucurie să execute lucrarea - mai ales în acea vreme -şi s-a dus acolo, luându-1 cu el numai pe Bronzino; aici, gustând din acea tăcere şi din acea singurătate (toate acestea fiind lucruri potrivite cu geniul şi firea lui Iacopo), s-a gândit să folosească prilejul şi să facă un salt în cele ale artei, arătând lumii că a căpătat mult mai multă măiestrie şi o cu totul altă manieră faţă de celelalte lucrări făcute până atunci. Nu cu mult înainte fuseseră aduse însă la Florenţa, din Germania, numeroase stampe, scoase după gravuri executate cu burinul - cu multă fineţe - de către Albrecht Diirer, strălucit pictor neamţ şi neîntrecut gravor în aramă şi lemn; şi fiindcă, printre altele, se aflau numeroase stampe, mai mari sau mai mici, înfăţişând scene din patimile lui Isus Christos şi vădind cea mai înaltă măiestrie şi desăvârşire pe care le poate înfăptui vreodată gravarea cu burinul, în ceea ce priveşte frumuseţea, felurimea veşmintelor şi invenţia, Iacopo - având şi el de făcut, în colţurile acelei galerii acoperite, tot scene din patimile Mântuitorului - s-a gândit să se slujească de pomenitele invenţii ale lui Diirer, puternic încredinţat fiind că mulţumirea va fi nu numai a sa, ci şi a celor mai mulţi artişti florentini care, toţi într-un glas, într-un gând şi într-o părere - nu mai conteneau vorbind despre frumuseţea acestor stampe şi măiestria lui Diirer.
Pornind deci să imite această manieră şi căutând să dea personajelor sale hotărâre în priviri şi înfăţişări cât mai felurite, aşa cum le dăduse şi Diirer personajelor sale, Iacopo a mers atât de departe încât întâia sa manieră atât de frumoasă, pe care firea i-o dăruise plină de gingăşie şi graţie, s-a stricat în urma acestui nou studiu şi a acestor noi osteneli şi a pierdut atât de mult din ciocnirea cu cea nemţească, încât în aceste opere - frumoase toate, de altfel - nu a mai rămas decât prea puţin din acea desăvârşire şi graţie pe care le dăduse până atunci tuturor personajelor sale.

Christopher Marlowe (1564-1593), *Tamerlan cel Mare*[25]
(...) Firea
Ne-a întocmit din patru elemente Ce luptă-n piepturi pentru stăpânire Şi ea ne-a învăţat să năzuim, Iar sufletele noastre,-a căror daruri Pricep măreaţa-arhitectură-a lumii, Măsoară drumul aştrilor, urcând Mereu către ştiinţa nesfârşită Şi, prinse de al bolţii neastâmpăr, Nu ne vor da o clipă de răgaz Cât nu vom smulge rodul pârguit, Unica şi deplina fericire, Dulceţile coroanei pământeşti.
William Shakespeare (1564-1616), *Hamlet*[26]

Hamlet:
De la o vreme - nu ştiu nici eu din ce pricină - mi-a pierit toată veselia şi m-am lăsat de toate deprinderile şi îndeletnicirile mele, şi mă simt atât de copleşit de această toană rea, încât şi minunata alcătuire care e pământul îmi pare doar o stâncă stearpă. Vedeţi voi, acel prea frumos baldachin, văzduhul, mândra boltă ce atârnă asupră-ne, ca un acoperământ falnic, bătut în scântei de aur, nu e pentru mine altceva decât un vălmăşag de miasme spurcate şi rău mirositoare. Ce lucru desăvârşit este omul! Ce aleasă îi e cugetarea! Şi cât de nemăsurate însuşirile! Ce falnic şi minunat în portul şi mişcările sale! întocmai ca un înger în fapte şi ca un zeu în năzuinţele lui. Podoabă a lumii! Pildă a

[25] Christopher Marlowe, *Teatru,* Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 63. Traducere şi note de Leon Leviţchi.

[26] William Shakespeare, *Hamlet, prinţ al Danemarcei,* E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956, traducere de Petru Dumitriu.

vietăţilor! Şi totuşi, ce e pentru mine această mână de lut? Bărbatul nu mă încântă, nici măcar femeia, deşi zâmbetul domniei tale ar vrea să spună că da.

Henry Fielding (1707-1754), *Tom* *Jones*[11]

După ce petrecu trei ceasuri citind şi sărutând scrisoarea, simţindu-se, din motivele arătate mai sus, de ajuns de mulţumit, Jones vru să împlinească o făgăduială făcută cu câteva zile mai înainte: aceea de a le duce la treatru pe doamna Miller şi pe fiica ei cea mică, îngăduind totodată ca Partridge să le ţină şi el tovărăşie. Jones avea într-adevăr acel simţ deosebit al umorului pe care mulţi se prefac că-1 posedă; îşi făgăduia o desfătare deosebită în legătură cu observaţiile critice ale lui Partridge, observaţii pornite dintr-un instinct pe care arta nu fusese-n stare nici să-1 cultive, nici să-1 denatureze.
Jones, doamna Miller, fiica sa şi Partridge luară prin urmare loc în primul rând de scaune din primul stal. De îndată ce se văzu acolo, Partridge mărturisi că era cel mai bun loc pe care-1 ocupase vreodată. După ce prima parte se isprăvi, el se minună că atâţia violonişti puteau să cânte în acelaşi timp fără să se încurce unii pe alţii. Pe când aprinzătorul de feştile era ocupat cu luminarea părţii de sus a sălii, Partridge strigă: „Priveşte, doamnă Miller, priveşte! Seamănă cu cel de la sfârşitul cărţii de rugăciune, dinaintea slujbei pentru mântuirea de complotul prafului de puşcă!"
Iar când toate luminile fură aprinse, nu se putu stăpâni să nu facă, oftând, mărturisirea că feştilele arse în sală, într-o singură seară, ar fi ajuns un an întreg unei familii sărace şi cinstite.
Se juca *Hamlet, prinţ al Danemarcei.* îndată după ridicarea cortinei, Partridge fu numai ochi şi urechi şi nu ieşi din muţenie decât în clipa când se ivi pe scenă umbra tatălui lui Hamlet.
- Cine e omul acesta care poartă o îmbrăcăminte atât de ciudată?

27
Henry Fielding, *Tom Jones. Povestea unui copil găsit,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, pp. 173-180, traducere de Alexandru Iacobescu, revăzută de Ion Pas.

întrebă el. Am văzut într-un tablou ceva asemănător. Dar nu cred să fie o armură, nu-i aşa, domnule?
- E o fantomă, răspunse Jones.
- Vrei să mă faci pe mine să cred aşa ceva? zise iarăşi Partridge. N-am văzut încă o fantomă, dar sunt sigur că dac-aş vedea una, aş recunoaşte-o numaidecât. Nici vorbă, domnule; nu umblă duhurile îmbrăcate aşa.
Greşeala lui Partridge provocă râsul celor ce-1 auziseră, iar el rămase cu credinţa asta până-n clipa întâlnirii dintre fantomă şi Hamlet, când bietul om acordă lui Garrick încrederea refuzată lui Jones şi fu apucat de un tremur aşa de puternic, că genunchii prinseră să i se izbească unul de altul.
- Ce ai? îl întrebă Jones. Ţi-e frică de războinicul de pe scenă?
- Vai, domnule - glăsui el - de-abia acum văd eu că ai avut dreptate. Dar de temut nu mă tem, ştiu doar că nu-i vorba decât de o piesă. Şi chiar dacă ar fi o fantomă adevărată, tot n-ar putea face rău cuiva de la aşa depărtare şi de faţă cu atâţia oameni. Şi de altfel, dacă m-am speriat, nu am fost singurul.
- Şi cine crezi că mai e aici la fel de laş ca tine? întrebă Jones.
- N-aveţi decât să-mi spuneţi laş dacă vă face plăcere; dar, dacă omuleţul acela de pe scenă nu e îngrozit, înseamnă că eu nu ştiu încă ce înseamnă un om îngrozit.... Cum? Cum? Să te urmeze? Aoleo! Cine-i prostul ăla s-o facă? Te duci după el.... Milostiveşte-te, Doamne, de aşa îndrăzneală!... Orice i s-o întâmpla, cu mâna lui şi-a făcut-o... Să te urmez? Dar mai degrabă m-aş duce după diavol. Ba s-ar putea să fie chiar diavolul, căci după cum se spune, el ia ce înfăţişare îi convine. Aoleo, uite-1 că se-ntoarce. Nu! im te duce mai departe! Pe cinstea mea că te-ai dus mai departe decât m-aş duce eu

pentru toate avuţiile regelui.
Jones încercă să spună ceva, dar Partridge îi zise:
- Tăcere! Tăcere! Nu-1 auzi?
Şi tot timpul cât vorbi spectrul el rămase cu gura căscată, cu ochii aţintiţi când asupra fantomei, când asupra lui Hamlet, trăind parcă, rând pe rând, toate pasiunile ce-1 frământau pe nefericitul prinţ.
- Să ştii, Partridge - îi spuse Jones la sfârşitul scenei - că ai întrecut toate aşteptările mele. îţi place piesa mai mult decât mi-aş fi putut închipui.
- Domnule - răspunse Partridge - dacă dumneavoastră nu vă temeţi de diavol, eu n-am ce vă face; dar, fără-ndoială, e cât se poate de firesc

să fiu uimit de asemenea lucruri, deşi îmi dau foarte bine seama că-n fond nu-i nimic adevărat şi nici fantoma nu m-a înspăimântat, deoarece am priceput imediat că nu poate fi decât un om cu îmbrăcăminte nespus de ciudată. Toate deci ar fi mers de minune, dar când l-am văzut pe omuleţul acela atât de îngrozit, nici eu nu mi-am mai putut stăpâni frica.
- Şi tu-ţi închipui că era într-adevăr îngrozit?
- Cum, domnule, n-aţi băgat de seamă că după aceea, când a aflat că are de-a face cu duhul tatălui său şi cum a fost acesta ucis în grădină, groaza i s-a risipit pe încetul şi a rămas mut de tristeţe, aşa cum s-ar fi întâmplat şi cu mine dacă aş fi fost în locul lui? Sst, tăcere! Vai, ce înseamnă zgomotul ăsta? Uite-1 iar. Pe cinstea mea, deşi ştiu că nu-i decât un joc, tare bine-mi pare că nu sunt acolo, printre ei. Pe urmă, întorcându-şi privirea spre Hamlet, continuă: Ehei, poţi să tragi tu sabia mult şi bine - ce-nseamnă sabia împotriva puterii necunoscutului?
în timpul actului al doilea, Partridge făcu mult mai puţine observaţii, admiră mult frumuseţea costumelor şi nu se putu stăpâni să nu facă această remarcă în legătură cu înfăţişarea regelui:
- Uite cum te poate înşela chipul cuiva! Constat că e mult adevăr în zicala: *Nulla fides fronti.* Dacă s-ar uita la figura lui, cine-ar zice că regele a făptuit un omor?
După aceea întrebă ce s-a întâmplat cu fantoma şi Jones, vrând să petreacă pe seama uimirii lui, se mulţumi să răspundă că poate foarte curând îl va revedea într-un vârtej de flăcări. Partridge aştepta momentul acesta cu nerăbdare şi spaimă, iar când fantoma se ivi din nou strigă:
- Uite, domnule, uite! ce mai aveţi de zis? E îngrozit sau nu e? E tot aşa de îngrozit cum mă credeţi dumneavoastră pe mine şi fără îndoială nu există om să nu se teamă niţeluş. N-aş vrea pentru nimic în lume să fiu în situaţia aceluia... cum îi zice?.... boier Hamlet. Vai de mine, ce s-a întâmplat cu fantoma? Pe viaţa mea, mi se pare că l-am văzut intrând în pământ.
- într-adevăr, ai văzut bine, răspunse Jones.
- Ştiu bine că nu-i decât o piesă de teatru; şi, de altfel, dacă ce se petrece acolo ar fi cât de cât adevărat, doamna Miller n-ar mai râde aşa. Cât despre dumneavoastră, domnule, cred că pe diavol în persoană dacă l-aţi vedea, tot nu v-aţi înfricoşa. Ia te uită! Oh, nici nu-i de mirare că eşti aşa de furios. Da, scutur-o cum se cuvine pe netrebnică. Fărâme s-o faci pe mama blestemată! Dacă ar fi mama, i-aş arăta eu. Nu mai ai nici o îndatorire faţă de o mamă criminală. Da, da, pleacă de aici! Vederea ta mă îngrozeşte.

Apoi criticul nostru tăcu până la scena când Hamlet aranjează să se prezinte o piesă în faţa regelui. La început nu înţelegea tâlcul, dar de îndată ce Jones îl lămuri, porni să se fericească din toată inima că n-a săvârşit niciodată o crimă şi, întorcându-se către doamna Miller, o întrebă dacă nu i se părea şi ei că regele e foarte tulburat.
- Şi când te gândeşti că-i un foarte bun actor şi face tot ce-i stă în putinţă ca să-şi ascundă tulburarea, observă mai departe Partridge. Zău că n-aş vrea să fiu silit a da seamă de nelegiuirile săvârşite de el, chiar dacă mi s-ar oferi în schimb un tron mai înalt decât al lui. Nu-i de mirare că fuge-. Fir-ai să fii, din pricina ta n-am să mă mai încred niciodată într-o figură nevinovată!
Scena groparilor atrase apoi luarea aminte a lui Partridge, care păru foarte surprins de numărul craniilor risipite pe scenă. Jones îi spuse că acolo era unul dintre cele mai mari cimitire din oraş.
- Atunci ce să te mai miri că mişună strigoii? De când sunt n-am văzut un gropar mai nătărău. Pe

vremea când eram paracliser am cunoscut un gropar care ar fi fost în stare să sape trei gropi în timpul cât îi trebuie ăstuia să sape una singură. Mânuieşte lopata de parcă acum a pus prima oară mâna pe ea. Da, da, cântă! Mi se pare că te pricepi mai bine la cântec decât la treabă.
Când Hamlet luă de jos craniul, Partridge zise:
- E într-adevăr ciudat până unde poate merge îndrăzneala unor oameni. în ce mă priveşte, nimic nu m-ar putea sili să mă ating de nimic din ceea ce îi aparţine unui mort. Şi, cu toate acestea, mai adineaori mi s-a părut că-1 înspăimântă fantoma. *Nemo omnibus horis sapit.*
Puţine alte lucruri demne de luat în seamă s-au mai petrecut în timpul spectacolului. La sfârşit, Jones îl întrebă pe Partridge care actor i-a plăcut mai mult.
- Regele, fără nici o îndoială, răspunse Partridge aproape mirat că i se mai putea pune o asemenea întrebare.
- în acest caz, domnule Partridge - zise doamna Miller - nu eşti de aceeaşi părere cu ceilalţi; tot oraşul socoteşte că rolul lui Hamlet e jucat de cel mai bun actor care a apărut vreodată pe scenă.
- El, cel mai bun actor? strigă Partridge cu un zâmbet dispreţuitor. Pe cinstea mea c-aş putea juca şi eu tot atât de bine.
Sunt sigur că dacă aş vedea o fantomă m-aş îngrozi la fel şi aş avea aceeaşi înfăţişare. Şi, de pildă, în scena dintre el şi maică-sa, în care
spuneţi c-a fost atât de sublim, oricare altul în locul lui, adică orice om cinstit care are o asemenea mamă s-ar fi purtat cu ea la fel de aspru. După câte bag de seamă vreţi să vă bateţi joc de mine; dar, dacă văd pentru prima dată un spectacol la Londra, aflaţi că la ţară am văzut multe piese. Da, da, numai pentru rege nu-mi pare rău de banii daţi la intrare. Rosteşte cuvintele foarte lămurit şi vorbeşte mai tare decât toţi. Oricine îşi poate da seama că are de-a face cu un actor.
Pe când doamna Miller sta de vorbă cu Partridge, o femeie distinsă se apropie de Jones şi el o recunoscu imediat; era doamna Fitzpatrick. Dânsa îi spuse că-1 zărise din cealaltă parte a stalului şi se folosise de prilej pentru a-i vorbi, întrucât avea să-i spună lucruri ce s-ar fi putut să fie foarte importante pentru el. îi dădu adresa şi-1 pofti la ea acasă pentru a doua zi dimineaţa, dar, aducându-şi aminte de ceva, schimbă ora vizitei pentru după-amiază şi Jones îi făgădui că nu va lipsi.
Aşa se încheie spectacolul la care Partridge stârnise hohotele de râs, nu numai ale lui Jones şi ale doamnei Miller, dar ale tuturor celor ce-1 putuseră auzi şi care dăduseră mai multă atenţie vorbelor lui decât întâmplărilor de pe scenă. Bietul om nu îndrăzni să se culce toată noaptea, fiindu-i tare teamă de fantomă. Ba chiar multe nopţi după aceea se chinui câte două - trei ceasuri în şir până să se ducă la culcare şi se trezea de mai multe ori pe noapte din somn, răcnind:
- Apără-mă, Doamne! Uite-1!

Glosar

Termenii cuprinşi în acest glosar sunt cu toţii utilizaţi în carte. Glosarul nu e un substitut de dicţionar - nu încearcă să ofere definiţii complete sau explicaţii ale termenilor listaţi, şi nu e nici un substitut pentru definiţiile contextuale care apar în lectura cărţii. Conceptele filosofice complexe nu pot fi reduse la două, trei propoziţii. Scopul glosarului este sa ofere studenţilor un ajutor suplimentar în

înţelegerea termenilor tehnici şi a sensului special pe care unele cuvinte din limbajul comun îl primesc într-o utilizare filosofică.

act de vorbire în filosofia limbajului, abordare a limbajului centrată pe recunoaşterea faptului că rostirea unui lucru constituie întotdeauna şi un anumit tip de acţiune (act). Pe lângă faptul că exprimă un gând sau o idee, un act de vorbire poate lua diverse forme, de la asertare la evocare.

alegorie Metodă de reprezentare artistică, în care unui lucru i se asociază multiple nivele de semnificaţie. Alegoria a fost în special folosită în literatura clasică şi medievală, precum şi în interpretările biblice, pentru care, cu destulă prudenţă, a fost construită chiar şi o teorie a interpretărilor alegorice. !

aliteraţie Repetare a unor sunete la începutul cuvintelor - procedeu folosit frecvent în literatură, şi în special în poezie. Aliteraţia leagă cuvintele prin sunetele cu care acestea se deschid.

antropologie Disciplină consacrată studierii originii omului şi a structurilor culturale.

arhaic în antropologie şi în studiul miturilor, structură comună a culturilor dependente de mit şi ritual, şi nu de istorie, folosită pentru a explica evenimente. Termenul 'arhaic' e folosit ca adjectiv cu valoare descriptivă; el nu implică o judecată negativă.

armonie în filosofie şi estetică, model care de regulă poate fi exprimat matematic şi care leagă părţile unui întreg. Termenul este împrumutat din muzică, unde se referă în mod direct la relaţia dintre frecvenţa auditivă a tonurilor muzicale.

artă performativă Formă de artă contemporană care apelează la improvizaţie şi la spontaneitatea evenimentului artistic. Arta performativă întrerupe tradiţia potrivit căreia arta presupune crearea unui obiect „permanent".

arta pop Mişcare artistică în care obiecte comune sau evenimente banale sunt transformate în opere de artă. Arta pop contestă ideea potrivit căreia unele obiecte sunt mai adecvate condiţiei artistice decât altele.

artefact Obiect fizic purtător de semnificaţii culturale sau artistice. Artefactele sunt obiecte fabricate cu un anumit scop.

asociere de idei în secolul XVIII, explicaţie a modului în care ideile pot da naştere altor idei, în special prin trecerea de la ideile simple la cele mai complexe.

atitudine estetică Abordare a experienţei estetice potrivit căreia privitorul sau cititorul adoptă, de obicei în mod voluntar, o manieră specială de a contempla sau de a lectura un text. Atitudinea estetică e descrisă uneori ca modalitate impresionistă de a percepe vizual un obiect, întrucât ea se concentrează asupra impresiei imediate creată de obiectul respectiv.

avangardă Literal, cuvântul desemnează un corp militar care avansează înaintea restului armatei; aici, el se referă la acei artişti care din punct de vedere cultural îşi devansează epoca. Avangarda artistică se opune în mod deliberat oricărei tradiţii.

canon Idee curentă în critică, mai ales în cea literară, potrivit căreia un anumit corpus de opere de artă joacă un rol central într-o cultură. Ceea ce constituie canonul unei culturi ţine de obicei de un larg consens al criticii de specialitate, dar şi de disputele în privinţa detaliilor.

catharsis Potrivit teoriei teatrului, moment în desfăşurarea unei tragedii în care intriga este rezolvată astfel încât întreaga semnificaţie emoţională a piesei se transformă. Catharsis-ul este înţeles atât ca un efect asupra protagoniştilor intrigii, cât şi asupra publicului.

circularitate Formă a unui argument filosofic în care concluzia nu face decât să reafirme o parte din premise. Argumentele circulare sunt „vicioase" dacă reafirmarea premiselor este atât de „strânsă" încât nu mai poate conduce la un plus de cunoaştere.

concept în filosofie, conceptele sunt idei sau structuri ideatice care ordonează gândirea. Un concept particular reprezintă un conţinut al gândirii. Conceptele pot fi înţelese ca stări ideale, psihologice sau neuronale.

condiţie necesară în logică şi filosofie, condiţie pe care trebuie să o satisfacă fiecare instanţiere a unui termen. Dacă „toţi A sunt B", atunci B este o condiţie necesară pentru A. Totuşi, doar pentru că A este B nu înseamnă că e suficient să fu B ca să fii A. Prin urmare, o condiţie poate fi necesară fără a fi şi suficientă.

condiţie suficientă în logică şi filosofie, acea condiţie sau proprietate a unui obiect care îl poate plasa într-o clasă sau într-o mulţime de obiecte. A cunoaşte condiţia suficientă înseamnă a putea preciza despre un obiect care întruneşte condiţia respectivă că aparţine unei clase sau mulţimi, dar nu şi că toate obiectele acelei clase au acea proprietate. De pildă, setul de proprietăţi care fac ca un animal să fie un Beagle este suficient pentru a-l face să fie câine, dar nu toţi câinii sunt din rasa Beagle.
contra-exemple în filosofie, modalitate de a argumenta arătând că unele argumente conduc la situaţii sau la afirmaţii care sunt în mod evident inacceptabile. Dacă un argument poate avea ca efect o asemenea afirmaţie, atunci afirmaţia respectivă constituie un contra-argument la argumentul iniţial.

conţinut în filosofie şi teoria limbajului, parte a unei propoziţii, opinii sau idei purtătoare de semnificaţii. Conţinutul este altceva decât forma, care este înţeleasă ca mijloc de a face cunoscut înţelesul.
cosmologic Orice se referă la univers sau la lumea ordonată ca tot. Cosmologia încearcă să descrie condiţiile universale ale existenţei.
cosmos în mitologie, existenţă ordonată în care trăiesc atât zeii, cât şi oamenii. La nivelul cel mai înalt al existenţei, cosmosul se opune haosului, aşa cum ordinea se opune dezordinii.
criterii de identitate Sunt acele condiţii care ne permit să distingem între ceva şi altceva. în particular, criteriile de identitate ne permit să atribuim un termen sau un nume *tuturor* acelor lucruri şi *numai* acelor lucruri cărora el se poate aplica.
deconstrucţie Curent de gândire care se opune structuralismului şi respinge pretenţia că acesta poate dezvălui semnificaţia unui obiect, fie el artefact sau practică culturală, prin construcţia acestuia. Deconstrucţia încearcă să submineze pretenţiile de independenţă metodologică arătând modul în care metodele pot fi utilizate întotdeauna astfel încât să conducă la mai mult decât un singur rezultat. Mişcarea deconstmctivistă e asociată operei filosofului şi criticului francez Jacques Derrida.
*deus **ex** machina* în teatrologie, introducerea unei creaturi supranaturale cu scopul de a construi finalul unei intrigi. Prin extensie, în filosofie, orice forţă exterioară inexplicabilă creată pentru a rezolva anumite situaţii.
dezinteresare în estetică, abordare a unei opere de artă astfel încât reacţia subiectului să nu fie perturbată de consideraţii non-estetice. O reacţie dezinteresată este liberă de orice prejudecăţi sau aşteptări prealabile şi, după unele teorii, chiar de consideraţii teoretice sau practice, ori chiar de vreun interes oarecare pentru existenţa obiectului.
dialectică în filosofia medievală, metodă bazată pe opoziţii logice; prin extensie, dialectica vizează orice argument întemeiat pe raţiune şi

logică, nu pe autoritate. într-un sens mai general, dialectica înseamnă folosirea opoziţiei cu scopul de a argumenta în favoarea unei a treia poziţii logice. Dialectica se mai poate referi şi la opoziţia dintre lucruri sau puncte de vedere ca atare.
didactic Acest termen acoperă tot ceea ce are legătură cu actul de a preda. în special în literatură, operele didactice au ca scop transmiterea unei învăţături.
dilemă Formă logică în care sunt prezentate două opţiuni, dintre care doar una ar trebui să fie adevărată, sau două enunţuri contrare care conduc la aceeaşi concluzie. Dilema ia în general forma unui raţionament de tipul: „Dacă A, atunci B" şi „Dacă C, atunci D"; fie A sau B"; deci „fie C sau D". Frecvent ea poate avea forma „Dacă A atunci B" şi „Dacă C atunci B"; „fie A sau C", deci „B".
distanţă psihică Termen folosit de Edward Bullough pentru a descrie stările psihologice care generează experienţa estetică. Distanţa psihică este o metaforă desemnând modul în care este perceput un anumit tip de obiecte.
distincţia tip/instanţiere Distincţie frecvent folosită în filosofie pentru a desemna o singură entitate prin intermediul mai multor utilizări ale unui simbol. Un tip este un singur lucru, probabil abstract sau ideal; instanţierile sunt apariţiile sale multiple, fiecare reprezentând acelaşi tip. De exemplu, în propoziţia de mai sus există două instanţieri ale literei „ţ".
dramă mitologică Relatare dramatică a începuturilor mitice, fie ea şi în termeni disimulaţi sau alegorici.

emoţie estetică Emoţia stârnită de o operă de artă sau de un obiect estetic. Deoarece estetica studiază relaţia subiectivă cu un obiect, sentimentul sau emoţia reprezintă principala categorie a esteticii.
empirism Orientare filosofică potrivit căreia evidenţa cunoaşterii se limitează la datele oferite de experienţă. Empirismul se opune

raţionalismului şi doctrinelor filosofice anterioare acestuia, construite pe noţiunile de autoritate, revelaţie sau idei înnăscute.
entropie Termen împrumutat din termodinamică, desemnând sistemele care evoluează de la stări cu temperaturi diferite către o stare de dispersie uniformă a căldurii. Entropia este tendinţa oricărui sistem fizic de a se stabiliza într-o stare uniformă, fără diferenţe, aşadar, de la ordine (care depinde de prezenţa diferenţelor) la dezordine (unde nu există diferenţe între un punct şi următorul).
epistemologie în filosofie, încercarea de a da o explicaţie pentru ceea ce ştim şi pentru modul *cum* putem şti, incluzând deopotrivă argumentele şi ceea ce poate fi cunoscut cu certitudine (dacă aşa ceva există).
eroarea intenţionalităţii După unele opinii, eroarea de utiliza biografia, datele psihologice sau unele afirmaţii colaterale ale autorului pentru a stabili semnificaţiile unei opere literare.
esoteric Tot ceea ce ţine de, sau este accesibil doar unui grup select şi foarte restrâns de persoane. în particular, termen asociat unor grupuri de intelectuali care revendică o cunoaştere esoterică, inaccesibilă celor neiniţiaţi.
estetică Disciplină filosofică al cărui obiect de studiu îl reprezintă arta şi frumosul, precum şi sentimentele şi emoţiile asociate lor. Totodată, în lumea artistică termenul 'estetic' se referă direct la tipurile de sentimente şi reacţii asociate artei.
etică în filosofie, încercarea de a da o explicaţie acţiunilor juste şi de a întemeia valorile care stau la baza activităţilor umane. Etica poate include teorii despre tipurile de valori care motivează acţiunea umană, despre sensul unor noţiuni ca „bine" sau „rău", precum şi teorii despre modul în care putem decide ce anume trebuie să facem.

evenimente apocaliptice Evenimente care însoţesc un sfârşit catastrofic al lumii. Apocalipsa este distrugerea lumii preconizată de mituri, astfel încât o nouă creaţie să poată avea loc.
exemplar Obiect sau instanţiere a unui lucru prin care se indică natura unei categorii mai generale. Exemplarul reprezintă o modalitate prin care putem cunoaşte un lucru printr-o ilustrare a sa, şi nu printr-o descriere indirectă.
experienţă estetică Experienţa declanşată de obiectul estetic. Atunci când e definită independent de obiectul ei, experienţa estetică trece drept liberă atât de concepte teoretice, cât şi de scopuri practice. Uneori ea este definită ca o formă de contemplare sau ca un tip singular de experienţă, care nu accede dincolo de conţinutul său imediat.
explicaţie ad hoc explicaţie sau teorie construită special pentru a corespunde unei anumite situaţii. Explicaţiile ad hoc se limitează la cazul pe care îl rezolvă, fiind astfel lipsite de utilitatea pe care o au teoriile generale.
expresie în estetică, teorie potrivit căreia mintea umană înţelege realitatea în primul rând printr-un proces de ordonare a datelor, inclusiv **a** datelor despre propriile sale capacităţi.
expresionism abstract Curent artistic în care se renunţă complet la ideea de pictură ca reprezentare a unui obiect şi se încearcă utilizarea directă a calităţilor expresive ale culorii şi formei. Mişcarea a apărut în anii '40 la New York, iar printre cei mai reprezentativi adepţi se numără Jackson Pollock, Willem de Kooning şi Robert Motherwell.
extensie în filosofie, listă sau catalogare a lucrurilor care corespund unui termen. Extensia include toate lucrurile pe care le desemnează termenul respectiv.
fenomen Tot ceea ce apare în mod direct în percepţie. Un fenomen este o formă reprezentaţională imediată, independentă atât de cauzele care au generat-o, cât şi de efectele ei.

fenomenal Ceea ce ţine direct de percepţie. O apariţie fenomenală se limitează la ceea ce este imediat

accesibil percepţiei.
formalism critic Tip de abordare critică şi teoretică ale cărei enunţuri se bazează doar pe elementele formale pe care le prezintă obiectul de studiu. Formalismul critic nu utilizează informaţii istorice, biografice sau psihologice pentru a explica sensurile unei opere.
formă Ordine fundamentală vizând orice lucru existent, independent de utilizările lui specifice. Forma unui lucru este comună tuturor instanţierilor sale, în timp ce alte aspecte i se aplică doar într-un mod limitat. Totuşi, în estetică atât forma, cât şi conţinutul pot fi specifice unei singure opere de artă.
fotorealism Mişcare apărută recent în istoria picturii în care imaginile sunt realizate astfel încât să se confunde cu fotografiile. Exagerând capacitatea picturii de a reproduce o imagine, fotorealismul atrage atenţia asupra faptului că în realitate reproducerea este controlată de pictor.
frumos In estetică, frumosul reprezintă o proprietate a obiectelor care produc o plăcere estetică aparte. în teoriile clasice, frumosul e strâns legat de armonie şi proporţie, precum şi de o anumită esenţă inteligibilă care transcende obiectele particulare.
futurism Mişcare artistică apătură iniţial în Italia, înaintea primului război mondial, care identifica valori estetice în manifestările curente ale lumii moderne şi industriale. Futuriştii preţuiau maşina, viteza şi chiar războiul.
geniu în estetică, termenul desemnează în special acea latură a creativităţii artistice care nu se supune regulilor sau explicaţiilor generale, dând naştere unor creaţii noi şi unor viziuni artistice inedite.
grupul Bloomsbury Grup de scriitori, artişti şi intelectuali de la începutul secolului XX, cu sediul în Bloomsbury Square din Londra, cunoscuţi pentru estetismul, intelectualismul şi refuzul lor de a promova convenţiile artistice edwardiene. Din grup au făcut parte Virginia şi

Leonard Woolf, Clive şi Vanessa Bell, Lytton Strachey şi John Maynard Keynes.
gust în estetică şi critica de artă, denumire dată unei capacităţi senzoriale, prin asociere cu simţul fiziologic al gustului, care permite perceperea proprietăţilor estetice ale lucrurilor şi orientează judecata noastră astfel încât să putem distinge între experienţele estetice reuşite şi cele ratate.
haos Din perspectivă mitologică, starea care precede instalarea ordinii în univers. Haosul reprezintă lipsa oricărei ordini, iar opusul lui este lumea ordonată, şi anume cosmosul.
hermeneutică Teorie şi metodă a interpretării. Hermeneutica a debutat ca teorie a interpretării Scripturii şi a ajuns să includă interpretarea oricărui text (chiar şi a celor non-verbale) care implică interacţiunea dintre autor şi cel care receptează, într-un context care evoluează odată cu istoria.
idealism Curent filosofic care consideră fenomenele mentale drept fundamentale şi încearcă să explice cunoaşterea în ansamblul ei în termenii formelor mentale. Idealismul filosofic nu trebuie confundat cu ideea elevării spirituale.
identitate Ia logică, similitudinea dintre două simboluri. Strict vorbind, identitatea cere ca între două lucruri sau între referenţii unor termeni să nu existe nici o diferenţă semnificativă. De asemenea, identitatea se referă la acele proprietăţi care fac ca un lucru să fie ceea ce este, şi nu altceva.
imaginaţie Puterea, facultatea sau capacitatea de a gândi obiecte independent de existenţa lor. în istoria gândirii imaginaţia a fost tratată diferit, fie ca asociere de idei care nu se nasc împreună în mod natural, fie ca creaţie de noi obiecte şi concepte.
imitaţie în estetică, procedeu prin care un lucru ajunge să fie copia fidelă a altui lucru.

imperativ
instrucţiuni.
Formă lingvistică utilizată pentru a da comenzi şi
inconştient colectiv Teorie din domeniul psihologiei, influenţată în special de Cari Gustav Jung, potrivit căreia fiinţele umane deţin o structură psihologică comună, în care intră simbolurile şi imaginile. Se presupune că inconştientul colectiv se transformă în conştient prin intermediul literaturii, viselor şi al investigaţiilor psihanalitice.
intenţionalitate Trăsătură a gândirii de a avea un obiect. Intenţionalitatea gândirii se referă la faptul că fiecare gând conştient este „despre ceva".
intuiţie estetică Intuiţia estetică este punctul de plecare al tuturor teoriilor care susţin că experienţa estetică reprezintă în sine o modalitate de cunoaştere. Mulţi teoreticieni insistă asupra faptului că

estetica e o formă de cunoaştere directă. în loc să explice obiectul cunoaşterii noastre în termenii unei alte forme de percepţie sau ai altor date sensoriale, ei apelează la un tip special de percepţie pe care o numesc intuiţie estetică.
ironie Termen folosit cu referire la ceva scris sau rostit în aşa fel încât semnificaţia lui să fie opusă sensului literal. Ironia reprezintă un mod de a transmite idei care sunt mai uşor de exprimat negativ decât pozitiv.
je ne sais quoi Literal, înseamnă „nu ştiu ce". în estetică, această expresie e utilizată pentru a explica sursa unei calităţi estetice care poate fi doar percepută, nu şi descrisă ori construită în acord cu anumite reguli.
limbaj performativ Limbaj prin care se enunţă şi simultan se întreprinde ceva. De pildă, un arbitru care strigă „out!" ne spune că un jucător se află în afara spaţiului de joc şi în acelaşi timp că acesta trebuie să părăsească terenul.
lumea artei Angrenaj complex de indivizi şi instituţii asociate creaţiei, răspândirii şi criticii operelor de artă. Termenul a devenit o

modalitate curentă de ne referi la oricine şi orice are o legătură directă cu arta.
lumi posibile în logică şi în unele abordări filosofice, orice organizare a termenilor sau a obiectelor astfel încât să nu implice o contradicţie logică. Lumi posibile sunt toate acele ansambluri de obiecte (sau termeni) care sunt consistente din punct de vedere intern, indiferent dacă realitatea respectă sau nu această condiţie. Lumea reală permite nenumărate lumi posibile.
metacritică în estetică, teorie care tratează limbajul critic ca pe un obiect de studiu şi încearcă să explice proprietăţile estetice drept aplicaţii ale unui astfel de limbaj.
metafizică Ramură a fllosofiei al cărei obiect de studiu îl reprezintă existenţa şi modul ei de a fi. Metafizica încearcă să descrie constituentele fundamentale ale realităţii, aşa cum fizica încearcă să descrie constituentele de bază ale realităţii fizice şi relaţiile care se stabilesc între ele.
metaforă Comparaţie realizată cu mijloacele literare de asertare a identităţii: „A este B". Termenul „metaforă" este folosit totodată pentru a desemna baza limbajului figurativ în ansamblul său, sau ca un mijloc de a explica schimbările care se produc cu semnificaţiile cuvintelor pe măsură ce acestea primesc noi utilizări.
mit Povestire sau încercare de a explica „începuturile" şi originile lor, în mod special originile divine. Mitul include toate manifestările sacrului (ca fiind opus profanului).
mitopoesis Sistem de credinţe şi descrieri simbolice bazate pe o viziune mitologică asupra realităţii. Termenul mitopoesis poate desemna fie redarea literală a miturilor, fie tipul de gândire specific mitologic care se face purtătorul acestor semnificaţii.
modernism Perioadă istorică şi mod de gândire caracterizate prin apelul la raţiunea şi la autonomia individului. Epoca modernistă a debutat,

la modul general vorbind, o dată cu Renaşterea, şi poate fi asimilată sau nu epocii contemporane.
Narcis Personaj din mitologia greacă, pedepsit să se îndrăgostească de propria sa imagine reflectată în apă pentru că a refuzat iubirea semenelor sale, inclusiv dragostea unei zeiţe. în unele versiuni ale mitului el se transformă în floarea care-i poartă numele, în altele este atras de propria sa imagine reflectată pe luciul apei şi moare înecat.
neo-clasic în istoria artei şi a literaturii, epocă descrisă prin încercarea conştientă de a reînvia şi de a aplica tot ceea ce se considera a fi reguli şi valori clasice în artă. în ce priveşte stilul şi temele folosite, arta şi literatura neo-clasică se caracterizează printr-un formalism care se revendică, direct sau indirect, de la miturile şi legendele clasice.
neo-platonism Şcoală şi curent filosofic bazate pe opera lui Plotin (204-270 d.Ch.). Neo-platonismul concepe realitatea ca fiind structurată pe nivele interdependente, începând de la cel mai înalt, corespunzător realităţii şi unităţii nediferenţiate, la cel mai de jos, reprezentat de materie.
obiect estetic Obiect desemnat ca obiect al experienţei estetice. Un obiect estetic poate fi conţinutul unei percepţii, sau elementul declanşator al anumitor sentimente şi intuiţii. în termenii experienţei estetice el poate fi înţeles ca obiect al experienţei respective, sau poate fi caracterizat independent de

aceasta, ca fiind obiectul ce rezultă direct din percepţie. Mai simplu spus, un obiect estetic este fie o operă de artă, fie un obiect natural suficient de asemănător unei opere de artă pentru a fi descris în aceşti termeni.
obiect intenţional Obiectul atenţiei conştiente a unui individ. Obiectul intenţional este „conţinutul" unui gând specific, indiferent dacă ceea ce este gândit există independent de gânditor sau nu.
obiect perceptual Obiect care apare în actul percepţiei, aşa cum se desfăşoară el. Un obiect perceptual se distinge atât de obiectul extern care stă la baza percepţiei, cât şi de mecanismul percepţiei. Astfel, un obiect perceptual este acelaşi indiferent dacă e real sau imaginar.

originalitate în estetică, proprietate a unor opere de artă de a fi cu totul noi şi independente de creaţiile anterioare. Originalitatea devine o trăsătură pozitivă doar atunci când noutatea e considerată o valoare în sine.
paradigmă Model sau caz de referinţă care poate fi utilizat pentru a defini sau descrie un set mai larg de cazuri. O paradigmă defineşte prin simplul fapt că oferă un exemplu.
pentametru iambic în poezie, regulă de versificaţie în care apar cinci silabe accentuate şi dispuse alternativ cu silabe neaccentuate (- /). Un iamb este unitatea formată dintr-o silabă neaccentuată şi una accentuată, iar pentametrul e dat de cinci unităţi dispuse într-un vers.
percepţie gestaltistă în psihologie, capacitatea de a percepe formele ca pe un întreg.
persona Vorbitorul sau creatorul ipotetic al unei opere de artă. „Persoana autorială" este cea pe care ne-o prezintă opera, şi nu trebuie să se confunde neapărat cu autorul real.
pitoresc Termen desemnând acele însuşiri ale unei imagini din natură care o fac să semene unei imagini pictate. Pitorescul inversează traseul de la obiect la imagine modelând natura în funcţie de artă.
platonism Curent filosofic ale cărui origini se află în filosofia lui Platon. Termenul „platonism" se aplică în general oricărei poziţii filosofice care susţine existenţa unor forme independent de obiectele la care acestea se referă.
plăcere estetică Plăcere asociată cu arta şi frumosul. Se consideră că atunci când fac obiectul unei experienţe, arta şi frumosul dau naştere unui sentiment sau unei emoţii plăcute. Uneori plăcerea estetică e înţeleasă ca un tip special de plăcere, oarecum diferită de alte emoţii plăcute.

poezie epică Formă poetică în care se narează pe larg o poveste, de regulă în termenii celor mai importante mituri culturale, şi prin care se oferă o motivaţie unor evenimente majore.
postmodern Termen desemnând acea perspectivă culturală, psihologică, politică şi filosofică asupra lumii care consideră realitatea ca fiind condiţionată de multiple forţe economice, sociale şi materiale şi de o radicală subiectivitate a gândirii, fără să mai accepte autonomia individului ca pe un temei al adevărului. Termenul este atât de larg.utilizat, şi cu conotaţii atât de diferite, încât trebuie tratat mai degrabă ca un nume generic dat respingerii individualismului optimist occidental, urmând ca sensul lui specific să rezulte din context.
practică în filosofie, acea activitate considerată suficientă pentru a defini semnificaţia unui termen. Interesul pentru practică deplasează atenţia de la sensul unor termeni sau set de termeni la ceea ce fac oamenii care utilizează termenul respectiv.
predicate estetice Cuvinte utilizate în judecăţile estetice pentru a descrie opere de artă sau obiecte frumoase. Predicatele estetice pot fi adjective folosite în sens metaforic (de pildă 'graţios'), sau pot fi înţelese ca termeni descriptivi de sine stătători.
profan Termen desemnând realitatea curentă, înţeleasă ca realitate dependentă şi în acelaşi timp opusă realităţii sacre care o determină. Profanul există numai datorită sacrului; fără sacru, el s-ar întoarce la haos.
proprietăţi gestaltiste Acele proprietăţi ale unui obiect sau ale reprezentărilor obiectului care rezultă doar atunci când se percepe întregul. Proprietăţile gestaltiste apar ca fiind mai mult decât suma părţilor componente ale formelor.
psihic Termen utilizat pentru acea parte a realităţii care ţine de gândirea umană.

raţionalişti Filosofi (în special discipoli ai lui Rene Descartes) care concep cunoaşterea ca pe un ansamblu ordonat şi logic de idei clare şi distincte. Raţionaliştii consideră că un anumit tip de cunoaştere, constituită pe modelul matematicii, este posibilă în toate domeniile dacă se apelează la un set de idei înnăscute, inerente minţii umane.
Renaştere Perioadă în istoria culturii occidentale, cuprinsă în linii mari între mijlocul secolului XIV (în Italia) şi sfârşitul secolului XVII (în Nordul Europei), în care s-a produs respingerea concepţiei medievale despre cunoaştere, bazată pe autoritate, şi afirmarea individului ca fiinţă independentă şi creatoare. Renaşterea s-a dorit a fi o reînviere a culturii clasice, dar în realitate ea a lansat dependenţa de ştiinţă şi de experienţa individuală.
retorică în educaţia clasică şi medievală, una dintre componentele fundamentale ale cunoaşterii, alături de logică şi gramatică. Retorica are ca obiect de studiu formele limbajului, ea incluzând în ultimul timp toate elementele gândirii care sunt dependente de limbaj.
revoluţie ştiinţifică Termen desemnând în esenţă desprinderea de ştiinţa clasică, bazată pe opera lui Aristotel, şi sublinierea priorităţii evidenţei empirice în faţa raţionamentului deductiv. Revoluţia ştiinţifică începe în secolul XVI (sau chiar mai devreme) cu gânditori ca Galileo Galilei, care a susţinut întâietatea propriilor observaţii în faţa a ceea ce 'trebuia' să existe, potrivit canoanelor teologice sau logice.
romantism Mişcare literară şi culturală care susţine autonomia artei şi importanţa ei majoră, ca expresie creatoare şi originală a minţii umane. Romantismul a debutat la sfârşitul secolului XVIII şi începutul celui următor, încercând să relanseze mitul şi poezia ca forţe creatoare.
similitudine Comparaţie explicită, de tipul „A este ca şi B". Raportul de similitudine leagă doi termeni şi subliniază o anumită relaţie care se poate stabili între ei.
simţ intern în estetică şi etică, capacitatea de a percepe obiectele estetice, şi, respectiv, caracterul corect sau greşit al acţiunilor noastre.

Iniţial, simţul intern desemna capacitatea minţii umane de a unifica multiplele percepţii senzoriale ale unui obiect într-o percepţie unică. Ulterior, el a devenit un fel de al şaselea simţ, căruia nu-i corespunde nici un organ perceptiv.
sonet Formă poetică alcătuită din paisprezece versuri pe o singură temă, deseori structurată într-o primă parte formată din opt versuri şi o parte concluzivă, cuprinzând şase versuri. Un sonet poate avea una sau mai multe scheme de rimare.
stare afectivă Reacţie mentală sau emoţională provocată de un obiect. O stare afectivă se deosebeşte de starea fizică care îi corespunde şi de cauzele care au provocat-o.
sublim în estetică, efect produs de subiectele sau reprezentările ample, măreţe sau grandioase. Sublimul trece drept o experienţă estetică diferită de cea pe care o generează frumosul. Sublimul e caracterizat de sentimentul de veneraţie, apropiat de cel de teamă şi durere.
substanţă In filosofie, acea componentă a oricărui lucru care constituie suportul existenţei şi al însuşirilor lui. Substanţa se distinge de accidente, adică de acele proprietăţi care se pot schimba fără ca identitatea obiectului să se schimbe.
suprarealism Mişcare artistică în poezia şi plastica secolului XX, al cărei scop a fost să înfăţişeze un alt tip sau un alt nivel al realităţii, folosind simboluri din lumea visului şi inconştientului. Figurile cele mai reprezentative ale suprarealismului sunt Andre Breton şi Salvador Dali.
teoria *auteur-ului* în teoria filmului, principiu conform căruia întreaga creaţie a unui regizor reprezintă un tot unitar, care demonstrează intenţia şi scopul lui artistic. Trebuie însă făcută distincţia între teoria *auteur-ului* şi afirmaţia elementară că un regizor poate fi autorul unui singur film.
teoria haosului Teorie recentă a matematicii vizând un anumit tip de ecuaţie, ale cărei soluţii sunt dependente de condiţiile iniţiale într-un mod aparte. Spre deosebire de ecuaţiile lineare, unde o mică schimbare

în condiţiile iniţiale produce doar modificări minore ale rezultatului, în sistemele haotice o mică schimbare a condiţiilor iniţiale poate genera schimbări majore în rezultatul final. Soluţiile ecuaţiilor

haotice crează aparenţa de ordine la scară mică, însă această ordine eşuază la scară mare. Sunt posibile mai multe centre de ordine limitate. Teoria haosului a fost extinsă la estetică şi teoria literaturii pentru a explica aparenţa de ordine limitată, care nu se apLică în mod absolut.
teorie în filosofie şi ştiinţă, enunţuri explicative de nivel înalt care sistematizează cunoaşterea existentă şi orientează observaţiile viitoare. Teoriile sunt confirmate sau respinse în funcţie de capacitatea lor de a explica observaţiile particulare care sunt adevărate sau false, şi de a evita contradicţiile, incoerenţele şi predicţiile incorecte.
teoriile imitaţiei Teorii **ale** artei care consideră procesul de creaţie drept un proces în care se dă o formă unei materii care nu o deţine în mod natural.
termeni deschişi Cuvinte ai căror referenţi sunt determinaţi de utilizările lor, astfel încât sensul nu le este delimitat în mod clar. Un termen deschis se aplică în mod cert în anumite cazuri standard, dar utilizările lui la limită nu permit un „da" sau un „nu" hotărât.
tragedie Formă a artei dramatice în care personajele sunt scoase în evidenţă printr-un conflict ireconciliabil cu valorile sociale, morale sau religioase, prin suferinţele şi idealurile lor. Genul tragic este cel mai bine ilustrat de piesele Atenei clasice şi de teatrul Angliei elisabetane.
trompe l'oeil Tehnică picturală al cărei scop este să înşele ochiul printr-un procedeu iluzionistic. Cel mai uzual *trompe l 'oeil* creează iluzia unor elemente arhitecturale tridimensionale.

INDEX

Abrams, M.H., 15, 124
act de vorbire, 220, 261, 274
Addison, Joseph, 118, 124
Adio arme, 126
Adventures of Peregrine Pickle, 128
Aldrich, Virgil, 214
alegorie, 89, 133, 274
anti-intenţionalişti, 201
Apollo, 230, 262
apreciere estetică, 210
Arcul lui Traian, 174
arhitectură, 84, 268
Aristotel, 88, 89, 93, 94, 117, 129,155, 170,247,288
armonie, 21,64, 180,275,281
Arnheim, Rudolf, 167, 169
artă, 5, 8, 10-16, 19,21-23,29, 32,33,34,36-38,44,45,49, 52, 54-56, 58-64, 66, 68-70, 75,76,78,79,84,85,91-93, 95,96,98, 100-102,105, 108, 109,111, 112, 114,115, 117, 118, 119, 122-129,

131-135, 137, 139-144, 146, 147, 149-153,155-158, 160,161, 163-178, 182-185, 187,188, 190-207,209-214,216,218-222, 226-232, 234-236,239, 240, 243, 244, 246-248, 250-255,257-261,275-277,279, 281,282,284-287

artefact, 79, 135, 210, 213, 248,
254,275, 277 atitudine de distanţare, 182 atitudine estetică, 12, 190, 191,
275
atitudine perceptivă 177, 185 AustinJ.L., 261 autonomie estetică, 205 avangardă, 229, 231, 261, 275
B
Bach, J.S., 29
Barbour, Jan, 263
Bate, Walter Jackson, 73, 169
Baumgarten, Alexander, 15, 70
Bazin, Andre, 167
Beardsley, Monroe, 72, 168, 215,
216
Beatles, 222 Beckett, Samuel, 208 Beethoven, Ludwig van, 52, 98 Bell, Clive51,71,73, 122,282 Benjamin, Walter, 261 Berleant, Arnold, 170 Black, Max, 215 Bloomsbury, 282 Boccioni, Umberto, 261 Boleyn, Anne, 83 Bonaventura, Sf., 168 Borges, Jorge Luis, 162 Bove, Paul A., 264 Bowra, CM., 124 Brand, Peg, 265

Braudy, Leo, 167
Breton, Andre, 262, 289
Brook, Cleanth, 216
budism, 175
Bullough, Edward, 34, 71, 181,
182,183,189,214,278 Burden, Chris, 248
Cabanne, Pierre, 167 Cahoone, Lawrence E., 264 Caillebotte, Gustave, 78, 80, 82 Campbell, Joseph, 262 Camus, Albert, 261 candidat la apreciere, 210 canon, 75, 194, 276 Capela Sixtină, 98 Carlson, Allen, 170 Carrier, David, 264 Cassirer, Ernest, 124, 169 catharsis, 94, 276 Catullus, 230 cenzură, 176 Cervantes, Miguel de, 162, 221 Chaucer, G., 225, 226 Chipp, Herschel B., 167, 261 Churchill, Winston, 47 Cliburn, Van, 161 Cohen, Marshall, 71, 167, 215 Coleridge, Samuel Taylor, 118, 124
Coliba unchiului Tom, 126 Collingwood, R.G., 124 comedie, 25, 178 comunicare estetică, 219, 224 conţinut, 30, 43, 76, 78, 122
condiţii necesare şi suficiente,
62, 65, 67, 69 *Cool Hand Luke,* 129 cosmologie, 148, 277 creativitate 5, 49, 109, 147, 148, 150-157, 166, 169 criterii de identitate, 187-190,
- 192,193,277 Croce, Benedetto, 124, 170 Crosman, Inge, 264 Culler, Jonathan, 262 cultură, 102, 288 curtean, 83, 206, 227
D
dans, 125
Dante, Alighieri, 124
Danto, Arthur, 73, 74, 162, 170,
217,263
Dauer, Francis, 73 Davies, Stephen, 72, 123 deconstrucţie, 262, 277 Dedalus, Stephen, 227 definiţie, 56, 58-60, 65 de Roiigemont, Denis, 217 Derrida, Jacques, 262, 277 Descartes, Rene, 43, 72, 240, 288 dezinteresare, 50, 110, 182, 183,
190,250,277 dezumanizare a artei, 230 Dickie, George, 14, 72, 74, 215,
217,263
Dionysos, 230, 262 Dipert, Randall, 168 distanţă, 183 distincţie, 278

Divina Comedie, 131, 225 *Domesday Book*, 62 *Don Quixote*, 221 dramă, 149, 278 Duchamp, Marcel, 132, 167 Dufrenne, Mikel, 214 Durrell, Lawrence, 199, 216 Dutton, Denis, 124, 170
E
Eco, Umberto, 214 Edison, Thomas, 148, 149 efect de *trompe de l'oeil,* 137, 290
Einstein, Albert, 149, 250 Eisenstein, Serghei, 167 *Elegie într-un cimitir de ţară,* 135
Eliade, Mircea, 169, 262 Eliot, T.S., 145, 226, 261 emoţie estetică, 10, 31, 32, 36, 59, 279 empirism, 25, 88, 117, 241, 242, 245, 248, 279 entropie, 148, 279 enunţuri interpretative, 200, 201 epistemologie, 11,14,181,182,279
estetic 12, 23-27, 29-44, 48, 49, 51-54,58,59,63,66-71,75, 80, 84-86, 88, 89, 92-95, 99, 100, 102,103, 107, 109,119, 120, 124,126-129, 134,137, 147, 153, 154, 156, 160, 164, 165, 171, 173, 175, 179, 181, 183-186, 189-191, 197,201,205-209,219,225, 226,239,241,243,246, 260, 265, 279, 280, 285 estetică, 5, 10, 11, 12,83, 175, 176, 178,214,218,239, 241,250,253,262-264 etică, 47, 279, 289 etruscă, 172 Euripide, 231 evoluţie, 7, 13, 50, 52, 66, *96,* 163, 164, 167, 195,233, 245, 264
Evul Mediu, 88, 167,214 experienţă estetică 30, 34, 58, 59, 95, 143, 157,163,180-183, 189, 191-193,202,215,236, 280, 289
experiment mental, 20, 23 expresie estetică, 93, 106, 109, 110, 120,227 expresivitate, 49
falsuri în artă, 157, 158, 160, 161, 163, 166, 170 Feagin, Susan, 216 ficţiune, 4, 14,51,67, 107, 150, 185,201,216 Fielding, Henry, 115, 150, 161, 183,221,222,223,234,269 film, teorie a, 211, 212, 289 filosofie aristotelică, 118 fizică, 4, 13, 16, 17,56, 119,162, 172, 180, 183, 186, 192, 229, 255, 258, 289 flogistic, 145 Ford, John, 130
formă, 10,21,54, 75-78, 82, 108, 122,149, 187,192,211,275, 278,
fotografie, 160
Fraser, Russell, 169
frumos, 21, 22, 26, 70, 84, 94, 101,115,121,165
Fry, Roger, 122
Frye, Northrop, 216, 262
futurism, 229, 237, 281

G

Gadamer, Hans-Georg, 217
Galileo, Galilei, 288
gândire arhaică, 148
Garrick, David, 184, 190, 270
geniu, 110-112,114,124, 142-146,246,267,281
Gibbon, Edward, 141
Gibson, J.J., 169
Giotto, 110,143,149
glumă, 25, 206
Goldman, Alan, 72
Goodman, Nelson, 124,170
Gray,Thomas, 135-137
Gre€hberg, Clement, 262
Grice,H.P.,261

gust, 23-29, 30-36,41,42,48, 51,70,71,78,87, 116,161, 189, 191, 193, 196,197, ' 206, 246, 247, 248, 250, 252,253,267,282,283
Gutting, Gary, 263
H
Hagberg,G.L.,215
Hamlet, 19,41,44,46,47,48, 49,50,96, 184, 190,256, 268,269,270,271,272
Hanslick, Eduard, 123
Hanson, Norwood Russell, 215
Hegel, G.W.F., 52, 73, 141, 168
Hein, Hilde, 265
Heisenberg 250
Hemingway, Ernst, 126
Henry al VUI-lea, 83
hermeneutică, 202, 203, 204, 217,282
Hesiod, 225
hinduism, 175
Hirsch, E.D., 168,216
Hitler, Adolf, 47, 222
Hogarth, William, 64, 73
Holmes, Sherlock, 9, 10, 55, 161
Hoit, Elizabeth Gilmore, 167, 264
Homer, 198, 225, 230
Hopper, Edward, 39
Horaţiu, 80, 122
Housman, A.E., 31
Hume, David, 4, 28, 37, 70, 167, 190,195, 196,197,202, 203,216
I
idealism, 147, 157,282 idei clare şi distincte, 8, 106, 288 identitate instituţională, 209 imitaţie, 10, 12, 60-62, 88-96, 98-104,109,111-118,120-124, 128, 138, 139, 141, 147, 153, 154, 157-161, 163,166,

170,228,240,252,253,
259, 283,290
imperative, 74, 209, 210, 211 inconştient colectiv, 235, 236,
243,262, 283 Ingarden, Roman, 214 instituţie, 8, 12, 207, 209, 211,
212,213,218,247,257,284 intenţiile artistului 5, 126, 129,
131, 132, 133, 141, 146,
167,201,219 intenţionalitate 163, 171, 173,
214,237,265,279,283 interpretare biblică, 202 intuiţie, 8, 12,31,32, 112,283 ironie, 43, 235, 237, 283
Isenberg, Arnold, 216 istorie a artei, 11, 14, 69, 101,
110, 111,158,252,285 *Istoria declinului şi decăderii*
Imperiului Roman, 141 iubire romantică, 206 Iulius al II-lea, 243
Î
întrebări estetice, 12 **.0**
J
Jameson, Fredric, 264 Jauss, Hans Robert, 261 *je ne sais quoi*, 145, 146, 283 Jones, Mark, 15, 115, 150, 161, 168, 170, 183, 184, 190, 221,223,234,235,269, 270,271,272,273 Joyce, James, 145, 227
judecată, 26, 31, 35, 45, 46, 47, 49,50,52,53, 115,116,155, 197,200,204,255,287
K
Kafka, Franz, 238, 263
Kant, Immanuel, *Critica facultăţii*
de judecare, 31, 50, 72, 124,
190,214,264 Kivy,Peter, 15, 123, 168 Korsmeyer, Carolyn, 265 Kristeller, Paul Oskar, 15, 168 Kuhn,

Thomas, 263
Lamarque, Peter, 216
Lang, Berel, 264
Langer, Susanne, 124
lectură privată, 175
Leonardo da Vinci, 136
Lessing, 122 ■ ,
Levinson, Jerrold, 123 mi
Levy, Michael, 263
Lewis, C.S., 217
limbaj, 24,39,43,44,66,67,72,79, 95,190,209,212,213,284
literatură orală, 26
Locke, John, 25
lume a artei, 13, 63, 64, 66-69, 75, 122, 125, 155, 157,163, 164,205,206,208-213,217, 232, 237, 242, 244, 248-250, 253,257,258,260,284
Lyotard, Jean-Francois, 264
*23**

M
Mace, CA., 168 Mandelbaum, Maurice, 73 Mandelbrot, (mulţimi), 224 Margolis, Joseph, 14, 72, 216 Marinetti, F.P., 261 Marlowe, Christopher, 44-46,
256,268
Mast, Gerald, 167 matematică, 21,107, 288,290 Mattick, Paul, 168 McCormick, Peter, 264 mecanică cuantică, 27 Menard, Pierre, 162, 170 meşteşug, 110, 113, 1L5, 128,
130,134-143, 146, 153, 168 meta-critică, 216 metafizică, 11, 14, 20, 21, 34, 51, 70, 101, 120, 121, 176,235, 236, 242, 260, 284 metaforă, 14, 19, 23, 26, 27, 36-39,43, **64,71,** 81,**102, 181-**185,192, 193, 199,235, 278,284, 287
Michelangelo, 89, 98, 157, 243 Milton, John, 28, 41, 135, 136,
225
mit, 4, 5, 190, 222, 232-235, 237-239,241,242,262,263, 275, 284,285,288 mitologie, 94, 100, 114, 142, 148,149,150,226,240, 277,278, 282, 284, 285 modelul arhetipal, 234 Mondrian, Piet, 137 Monet, Claude, 11
Monumentul Washington, 93
Mothersill, Mary, 70
Mozart, W.A., 161, 221-223, 251
muzeu, 58, 158, 182,208,210, 248
muzică, 8, 21, 26, 29, 32, 61, 64, 80,81,84,91, 101,102,113, 115,124,125, 139, 140,143, 153,154,161, 173, 174, 193,206,228,231,232
mythopoesis, 240
N

Narcis, 237, 257, 285 Nash, Ogden, 41 neo-platonism 285 Nero, 237 Newman, Paul, 129 Nietzsche, Friedrich, 147, 169,
230,262
noii me tangere, 82 non-artă, 260 Norris, Christopher, 262 Novitz, David, 216, 264
O
obiect, 35, 37, 38, 48, 51,54, 58, 59, 66, 68, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92-96, 98, 99-102, 120, 123,126-129, 155, 157,161,162, 163,166, **171-173,179, 181-183, 185**-193,197, 198,201,204,

205,209,215,218,219, 239, 248, 250, 255, 257, 265, 279, 280, 285,286
Ogilby, John, 28
O'Hara, Daniel, 264
operă de artă, 15, 37, 54, 60, 67, 68,97, 115, 126, 128, 129, 132-135, 146, 147, 153, 157, 162-164,166,172,174,177, 178, 187, 190, 191, 197, 198,202,206,218,219, 231,233,235,251,252, 254,279
ordine matematică, 21
originalitate, 5, 109-111, 114, 147,154, 155-157,159-161, 163, 164, 166, 169, 170, 233,286
Ortega y Gasset, 261
Othello, 44
Oxford, Contele de, 256
Palmer, R.E., 217
patronaj, 139,205,243,244, 245,249-252, 258, 263
pentametru iambic, 286
percepţie estetică, 81, 185, 203, 213,241,260,286
perspectivă, 11, 12, 17, 20, 21, 30,34,48-51,66-69,80,86-89,92, 107, 113,118,142, 143, 145, 146, 148-151, 159, 160, 173, 175, 179, 180, 184, 190, 192, 196-198,204, 205,221,225,226,237, 239, 240, 242, 250, 257, 258,282,287
Petrarca, Francesco, 83, 90, 92
Picasso, Pablo, 137, 145, 231, 252

pictură, 8, 18,21,25,26,37,38, 51,59,79,80,81,84,89, 92,95,98-100, 102, 110, 114, 122,125,127,136-139, 141, 143, 145, 149, 153, 158, 161, 162, 165, 172, 174, 180, 184, 185, 197, 199,201,206,232,233, 235,239,246,251,280, 281,290
pitoresc, 286
plăcere estetică, 50-52, 58, 106, 107, 117, 158,206,224,281, 287
Platon, 22, 70, 88, 117, 123, 144, 168,216,286
platonism, 47, 100, 286
Plotin, 22, 70, 88,219, 285
poezie, 8, 10,31,45,52,80-84, 89, 101, 109, 110, 113, 114, 118,122, 124,125, 135, 136, 139, 147, 149, 153, 169, 174, 185,225,226,234, 247, 286-289
Pontormo, Iacopo, 251
Portret al artistului în tinereţe, 227
postmodernism, 264
Povestiri din Canterbury, 225
practică, 7, 8, 11,31,34,58,65-70,73,75,81,90, 107, 113, 127, 128, 130, 137, 158, 174, 179, 180-183, 187, 189, 190,192-197,203,207,209-212,222,224,238,242, 253, 254, 260, 263, 277, 278, 280, 287



Presley, Elvis, 161
predicat estetic, 5, 36-43, 64, 71,
81,85,287 pseudo-artă, 124,232 psihoterapie, 93 public ideal, 115, 178, 181, 195-198,202,204,206,213,237 Puccini, Giacomo, 30
R
Rafael,110

Ramsay, Allan, 37
reacţia estetică, 12, 64, 195, 197,
204, 242, 250, 252 receptare estetică, 12, 27, 181,
202
Redpath, Theodore, 168 regulă 28, 40-43, 57, 58,64, 68,
80, 107, 115, 118, 119,125,
140-144, 146,200,201,208,
209,211,213,228,231-233,
281,283,285 religie, 8,34,49, 51-53,73,82,
101, 125, 129, 134, L44-146,
173-177, 187,206,209,210,
226,233,245,246,251,
253,263,290 Rembrandt, 158, 161,245 Renaştere, 8, 10, 26, 102, 113,
140, 145, 177,288 retorică, 42, 88, 102, 125,235,
262,288 revoluţie ştiinţifică 93, 113, 118,
263,288' Reynolds, Sir Joshua, 127,167,
245
Richard al III-lea, 256
Ricoeur, Paul, 71
Ridley, Aaron, 14, 123
Riefenstahl, Leni, 222, 223
ritm, 21,45,46, 81,82, 84, 89, 91,154,173, 198
ritual, 5, 68, 95, 125, 141, 148, 173,174,232-236,238,240, 262,275
Robinson Crusoe, 133
Roma, 160, 193,237
roman, 30, 32, 61, 64-69, 80, 84, 89,97,98, 100, 108, 115, 126, 127, 128, 130, 135, 136, 139, 144, 153,161, 162, 174, 180, 183,185, 186,199,200,205,208, 221,223,227,228,234, 239, 246, 248, 249, 253, 255
Rudner, Richard, 123
Ruskin, John, 116, 124, 136
S
Santayana, George, 70, 71
Scheffler, Israel, 72
Schopenhauer, Arthur, 147, 169, 170
sculptură, 26, 58, 80, 84, 89, 95, 96, 125, 129, 139, 159,161, 165,234,246
Searle, John, 261
secolul XIII, 109
secolul XVII, 8, 22, 25, 35, 89, 93,96,106,113,117,139, 143,147,157,158,240,
241,244,247,248,254,288
Shakespeare, William, 44, 45, 46, 75,131,249,254,256,257, 268
Shelley, Percy Bysshe, 52, 73, 144,169
Sibley, Frank, 71
Silverman, Hugh, 264
simţ, 26, 27, 30
Simson, Otto von, 167
Sircello, Guy, 70
sistem metafizic, 23, 93, 99, 101, 111
Smollett, Tobias, 128
Socrate, 22, 57, 67, 236
Sonfist, Alan, 170
Spadafora, David, 263
Spanos, William V., 264
Spencer, Edmund, 225
Stalin, Iosif, 47
Stein, Gertrude, 231,252

stil, 10, 11,36,37,80, 102, 110, 115,129,149, 151,160,194, 232,250,251,252,264,285
Stolnitz, Jerome, 214
Stone, Oliver, 51
Strawson, Peter, 123
Stubbs, George, 245
Suleiman, Susan, 264
suprarealism 51, 229, 262, 289
Tate, Alan, 232
teorie, 4, 7, 9, 10-13, 19-23,26, 27, 29, 32, 35, 42, 46, 56, 61-70, 75, 76, 84, 86-96, 99-102, 104-124, 128, 130,133,
134,138-147, 149, 151-157, 163-167, 173-177, 179-183, 185,187, 189-194, 196-198, 204,205,210-216,218,219,
224, 225, 227,228,232-242, 246-250, 253-260, 263, 264, 274, 276-278, 280-284, 289, 290
termen deschis, 65, 290 *Texas Chainsaw Massacre,* 184 Tilghman, Ben, 215 Tolstoi, Lev, 115, 124, 219 *TomJones,* 115, 150, 161, 183,
184, 190,221,223-235,269 Tormey, Alan, 124 Townsend, Dabney, 2, 4, 15, 168,
217 tragedii, 25, 44, 45, 46, 48, 62,
93,94,168,169,178,206,
225, 227, 230, 232, 247, 249, 262, 276, 290
Triumful voinţei, 222 Turbayne, Colin, 71
U
ucenic. 110, 113,128, 134,140 umanizarea naturii, 224 Urmson, J.O., 71
valoare, 5, 24, 27, 28, 43-55, 59, 67,68,72,99, 100, 111,116, 142, 146, 155, 156, 158, 159, 180, 191,200,225, 230,239,246,252,261, 265,275,279-281,286

van Gogh, Vincent, 248 Wilde, Oscar, 226 . >.- -^c, ??:
Vasari, Giorgio, 251,266 Wimsat, William, 168 ,?J~ -
Veronese, Paolo, 131, 167, 251, Wind, Edgar, 167
Wittgenstein, Ludwig, 63, 73, ?
215,259,265 Wolfe, Tom, 263 Wollheim, Nicholas, 73 v
Wolterstoff, Nicholas, 123 ii;-Woodmansee, Martha, 214, 263:<-. Woolf, Virginia, 232, 282
Walton, Kendall,216 ^rb*:
Warhol, Andy, 60, 248 -
Warren, Robert Penn, 232
Washington, George, 93, 174,
264
video, 90, 174, 207, 225, 228 Vigee-Lebrun, Marie-Louise-
Elisabeth, 36 viziune arhaică, 148 -" -
W
Wyatt, Thomas, 41, 82, 83, 84,«j. 90,92,97,115,266
Yeats, W.B., 226, 261 Z
234, 238
Weitz, Morris, 72, 73
Wheelwright, Philip, 71 _ ,,
Whistler, James McNeill, 136, ••■.-> Zapruder, (filmul *hkX*
Zeuxis, 137, 138 --v, ...
Ziff,Paul,72 .^.',, '^
137 Whyte, Lancelot Law, 122

estetica
789736
843280
ISBN 973-684-328-9 *ESENŢIALL este o colecţie de dicţionare, mici enciclopedii şi lucrări de sinteză, structurate pe domenii; istorie, filosofie, logică, estetică, sociologie, psihologie, pedagogie, antropologie. Cărţile acestei colecţii îşi propun să construiască, în câmpul de interes al tinerei generaţii, esenţialul - un corpus terminologic modern şi riguros, un instrument metodologic absolut necesar disciplinelor socio-umane din perimetrul şcolar şi universitar.*

Profesor de istoria filosofiei, estetică şi teoria literaturii la Universităţile Texas at Arlington şi Armstrong Atlantic State din Savannah, Georgia, Dabney Townsend pune la lucru în acesta carte toate instrumentele analitice ale fizicianului, logicianului şi filosofului ştiinţei într-un domeniu atât de complex şi de evanescent cum este studiul artei.

Acest volum este o introducere fascinantă în temele centrale şi metodele de bază ale esteticii şi filosofiei artei. Oferind o tratare analitică şi istorică a tematicii, incluzând multe exemple ilustrative, care motivează şi totodată stimulează discuţia teoretică, *Introducere în estetică* este cursul ideal pentru novicele în filosofic